

Odsjek za komparativnu književnost

Filozofski fakultet

Sveučilište u Zagrebu

DIPLOMSKI RAD

Milenijalke protiv patrijarhata: Internet, popularna kultura, feminizam i djevojaštvo

Studentica: Maša Huzjak

Mentorica: dr. sc. Maša Grdešić, doc.

Ak. godina: 2015./2016.

16. rujna 2016.

## Sadržaj

1. UVOD	1
2. OPIPLJIVOST I: PROTIV NEVIDLJIVOSTI	5
2.1. Vlastito iskustvo i popularna kultura	7
2.2. O kome pišem(o) kada pišem(o) o Leni Dunham	13
2.3. Mreža osjećaja	22
3. OSJEĆAJI NA MREŽI	28
3.1. Magičan dobitak	29
3.2. Mlade narcise: Milenijalke	32
3.3. Stvaranje identiteta i (ne)posred(ova)no iskustvo	36
4. OPIPLJIVOST II: PROŽIMANJE	50
4.1. <i>Rookie</i> i (neko novo?) djevojaštvo	51
4.2. Umrežene	58
5. ZAKLJUČAK	61
6. LITERATURA	63

## 1. UVOD

*Mother, loosen my tongue or adorn me / With a lighter burden*

Audre Lorde, *Call*

Somalijska pjesnikinja Warsan Shire kao moto svojoj tanahnoj, moćnoj zbirci pjesama *Teaching My Mother How to Give Birth* postavlja upravo stihove nadvijene nad ovim uvodom, ali i, kraljevski, nad čitavim radom. Slijedim dugu tradiciju citiranja/ispreplitanja (riječi, misli, *osjećaja*) i posuđujem Lordeine stihove zato što se granaju u nekoliko smjerova ključnih za ovaj rad:

- 1) napisala ih je žena – feministkinja – svjesna svog položaja u društvu i umjetnosti;
- 2) reći što više, ispričati SVE je *važno*;
- 3) biti žena i stvarati je *teško*.

Spominjem Warsan Shire kako bih smjerove pozicionirala na zajedničku kartu – da nije bilo nje, možda nikada ne bih saznala za Lordeinu pjesmu *Call* iz koje su navedeni stihovi preuzeti; da nije bilo Interneta, možda nikada ne bih saznala za Warsan Shire.

Rad tako stoji na čvorištu virtualne i „stvarne“, opipljive proizvodnje sadržaja i ne pretpostavlja prvu onoj drugoj i obratno. To je čvorište, naravno, idealna točka ulaza za popularnu kulturu koja je upravo uz veliku pomoć Interneta obuzela sve kutke ljudskog postojanja te je apsolutno neodvojiva od većine diskursa koji dominiraju javnim i privatnim sferama. Popularna kultura isto tako prijanja uza sve dijelove ovoga rada – svjesno se i nesvjesno lijepi za jezik memoara, caruje na internetskim portalima, stvara svemire djevojačkog postojanja. Ono što je također popkulturno, ili barem nadahnuto internetskom feminističkom kritikom koja podjednako piše popularnu kulturu kao i o popularnoj kulturi,

jest moj vlastiti jezik. On je jedna od bezbroj varijanti odgovora na pitanje koje postavlja Roxane Gay: „Kako da nađemo odgovarajući jezik za sve velike i male nepravde s kojima se žene susreću?“ (x, 2014) U fusnotama, ali i kroz čitav rad (jer život nije fusnota) želim ne izgubiti „ja“ koje je započelo ovaj uvod. Vlastito iskustvo moj je terenski rad.<sup>1</sup> Kao što su to, između ostalih, pokazale Kate Zambreno i Maggie Nelson, postoji svijet ispreplitanja teorijskog, proživljenog i literarnog, čak i na akademskoj razini. Njihove će knjige, uz niz drugih autobiografskih, memoarsko-esejskih uradaka<sup>2</sup>, poslužiti da što više zapetljam osobno i političko, da što dublje proniknem u komadić suvremenosti koji dopušta ženama da se barem na trenutak ne osjećaju baš toliko radikalno kada pišu o svom danu, svom hobiju ili svojoj tuzi. Nažalost, jasno je da pisati o sebi (ženi, djevojci, ne-muškarcu) i dalje ostaje radikalnim činom, čak i kada je u pitanju instant-kultura Interneta koja pomiče granice „prihvatljivosti“ dovoljno brzo i dovoljno globalno da prihvatimo mnogo „kontroverznije“ sadržaje od onih autobiografskih.

Još je radikalnije prihvatiti („dnevničke“<sup>3</sup>) zapise tinejdžerica kao validne i ravnopravne ostatku književne produkcije. *Rookie*, internetski časopis za tinejdžerice, kojemu je posvećena glavnina trećeg dijela rada, svakim se danom puni sadržajima koji aktivno pomažu u destigmatizaciji i demistifikaciji djevojaštva. Upravo je taj odsječak Interneta (meni) najuzbudljiviji i pruža najviše mogućnosti u razvoju drugačijeg, pozitivnijeg odnosa prema ženskom/djevojačkom iskustvu – tamo se djevojke ne fokusiraju samo na izgradnju

---

<sup>1</sup> Pročitane knjige, pogledane serije i filmovi, preslušana glazba kao teren koji treba pročešljati da bi se došlo do obrazaca ili našlo izvore emocija. Terensko istraživanje kao detektiranje i bilježenje osjećaja.

<sup>2</sup> Već je ovdje vidljiva problematika točnog označavanja tekstova kojima ću se baviti. Neke su knjige označene kao memoari već na koricama. Neke nisu, ali ih se svejedno naziva memoarima. Knjiga Carrie Brownstein približava se autobiografiji u većoj mjeri od ostalih spominjanih knjiga no podnaslovljena je *A memoir*. Knjiga Lene Dunham ponekad je toliko lirska da ju je teško odvojiti od Dunhaminog proznoga glasa, njen je stil toliko izražen u svemu čime se bavi da bi bilo koji događaj opisan u *Drukčijoj od drugih* mogao funkcionirati kao scena u Dunhaminoj seriji *Girls* (više o tome nešto kasnije). Opcija za koju sam se odlučila jest krovni termin „vlastito iskustvo“.

<sup>3</sup> Riječ je mogla stajati i bez navodnih znakova budući da velik dio tinejdžerske privatne (i javne, primjeri u poglavlju o *Rookieju*) produkcije uistinu jesu dnevници, ali navodni su znakovi ostavljeni zato što se djevojačku prozu i poeziju vrlo često i namjerno pogrdno naziva dnevničkom, kao da u nju nije uloženi nikakav dodatan „napor“, kao da su je *ispovraćale*. (Zambreno, 2009)

vlastitog identiteta (što je i dalje dovoljno da bude nemjerljivo korisno), već i na zajedništvo, prijateljstvo, promišljanje o političkom, osobnom kao političkom te na rano osvještavanje činjenice da njihov glas nije nebitan, dapače, da može donijeti stvarne promjene.

Iako Internet i komunikacija/vizualnost/neposrednost koju je omogućio isprepleteni s autobiografskim elementima jesu temelj na kojemu počiva velik dio rada, cijeli je rad prožet (premrežen?) onime što sam u uvodnom paragrafu spomenula tek u zagradi, ali s intenzitetom kurziva – osjećajima. Pozicija koja im je dodijeljena nikako nije pozicija koju bih željela da zauzmu, ali definitivno (uglavnom) odgovara povijesnom kao i suvremenom odnosu teorije prema subjektivnosti. Cilj mi je implicitno i eksplicitno otkriti što više o vrijednosti pisanja o osjećajima i „pod utjecajem“ osjećaja. U tom je smislu rad na svim razinama, od primarne i sekundarne literature<sup>4</sup>, preko internetskih izvora korištenih u jednakoj ili čak većoj mjeri od onih ukoričenih, do fusnota često potpuno neopterećenih bilo kakvim teorijskim opravdanjem, predan legitimizaciji subjektivnosti. Subjektivnost kao mjesto otpora, subjektivnost kao kreativnost, subjektivnost kao izbrisana prošlost, nesigurna sadašnjost i priželjkivana budućnost izražavanja. Pisanje o vlastitom iskustvu, čak i kada je literarno ili „promišljeno“, nikako ne može isključiti nekakav oblik emocionalne reakcije, ma što god Virginia Woolf o tome rekla.<sup>5</sup> Ujedno, ovaj je oblik pisanja (i postojanja) odgovor koji Gay daje sama sebi pišući knjigu o osjećajima koje u njoj popularna kultura izaziva, ne odričući se promišljanja koje se oslanja na subjektivnost, riskirajući da je po tisućiti put nazovu „ljutom crnom ženom“ i ne mareći ni najmanje za to.

---

<sup>4</sup> Odlučila sam ne praviti nikakvu razliku između sadržaja koji se formalno ne bi mogli svrstati u teorijsku literaturu i onih koji joj „službeno“ pripadaju, bili to intervjui objavljeni na Internetu ili uvodni tekstovi u tiskanim izdanjima *Rookieja*, te tretirati njihovu vjerodostojnost, stil pisanja i opsežnost/sažetost kao jednako vrijednu. Razmišljajući o strukturi diplomskoga rada, shvatila sam da sadržaj rada ne smije biti kirurški odvojen od njegovih zadanih dijelova te da će rad biti potpun tek ako ne podlegne standardnom tipu referiranja na izvore kao manje i više vrijedne. Jedina razdjelnica po kojoj ću izvore kategorizirati nalaziti će se na stranicama popisa literature gdje će biti razvrstani na ukoričene, odnosno, opipljive i one koje se može pronaći na Internetu.

<sup>5</sup> A rekla je: „...in the passages I have quoted from *Jane Eyre*, it is clear that anger was tampering with the integrity of Charlotte Brontë the novelist. She left her story, to which her entire devotion was due, to attend to some personal grievance.” (2000, 73)

Na kraju, želim istaknuti da sam za proučavanje ovih tema trebala svjesno potisnuti hrvatsku stvarnost i suočiti se s vlastitim privilegijem. Da sam se upustila u drugu vrstu terenskoga rada, možda bih mogla izvijestiti o neočekivanom broju tinejdžerica koje svakodnevno čitaju *Rookie* ili da, bez obzira na to znaju li za njega ili ne, pronalaze nevjerojatne, kreativne načine da se bore protiv patrijarhata (jer znaju za patrijarhat!). Možda bih među svojim vršnjakinjama naišla na neobično mnogo čitateljica Kate Zambreno ili štovateljica fotografije Petre Collins. No bojim se da, zato što u Hrvatskoj tako malo (javno) razgovaramo o ženskom/djevojačkom iskustvu ili je diskurs toksičan, okrutan, trivijaliziran te zato što čak i na globalnoj razini teme i autorice o kojima pišem zauzimaju tek (rastući, sve glasniji) djelić medijskog, javnog prostora, takve nade ne mogu biti ništa drugo doli iluzorne. Ono što nikako ne bih htjela jest ostaviti dojam da su moji izbori *bolji* ili *važniji* od izbora imaginarnih tinejdžerica/vršnjakinja iz imaginarnih anketa. Ono što bih svakako htjela jest da sve imamo izbor i da nismo „tako zastrašujuće potištene“<sup>6</sup>. (Zambreno, 7)

---

<sup>6</sup> Zambreno ovdje citira Virginiju Woolf što spominje u samoj knjizi, ali i ponavlja u intervjuu za *The New Inquiry*: „The epigraph is a nod to Virginia Woolf, her writing in a letter that she wrote *A Room of One's Own* for the “young girls, who appear so frightfully depressed” or *fearfully*, it’s *fearfully* but I thought it was *frightfully*, or vice versa.” (Borkowski, 2012)



## 2. OPIPLJIVOST I: PROTIV NEVIDLJIVOSTI

*...for we too feel invisible, but together we rally against our own erasure.*

Kate Zambreno, *Heroines*



Beth Hoeckel, iz serije kolaža *The Veil*

Ako u najkraćim crtama želim opisati čemu su najbliži tekstovi o kojima će u prvom dijelu biti riječi, onda moram vrlo sažeto upariti masovnu kulturu s autobiografskim pisanjem. Autobiografsko pisanje oduvijek je pripadalo onima koji pišu, dakle, od samih je početaka masovne kulture pripadalo gotovo svima – svatko tko je naučio pisati (i čitati) mogao je zabilježiti svoja iskustva. Iako rastuća pismenost stanovnika engleskog govornog područja<sup>7</sup> u 19. stoljeću i dalje nije značila da svatko tko je pismen nešto uistinu piše ili objavljuje, određeni modusi pisanja o vlastitom iskustvu počeli su se javljati u redovima radničke klase. Tako su proleterski autori/ce pisali o osobnim nedaćama koje su ih na kraju ipak dovele do uspjeha (Lyons, 337) što je kasnije preraslo u niz tzv. *rags-to-riches* autobiografija<sup>8</sup> ili u knjige savjeta/*self-help* knjige<sup>9</sup> dok su u 18. stoljeću bili iznimno popularni tzv. *prostitute narratives* i *scandal novels/memoirs*. (Breashears, 608) Na tim temeljima počivaju memoari koje sam za ovaj rad odabrala. Citirane knjige nisu nastale kao klasične *celebrity* autobiografije<sup>10</sup>, uz pomoć tzv. *ghostwritera* ili iz jednostavne potrebe da se ocrta nečiji životni put, od trenutka rođenja do stjecanja moći i slave s jasnom porukom o marljivom radu i neodustajanju od svojih snova, ali i sasvim kontradiktornim porukama sreće i „pravog trenutka“. Ono što je posebno zanimljivo jest vidjeti na kojim se mjestima takvi tipovi pisanja isprepliću s hibridnim pismom znanstvenih radnica kao što su Maggie Nelson ili Kate

---

<sup>7</sup> U ovom slučaju pod engleskim govornim područjem misli se na Veliku Britaniju. Ostatak rada prešutno je posvećen masovnoj kulturi Sjedinjenih Američkih Država budući da su sve autorice Amerikanke i da je njihovo primarno tržište upravo američko.

<sup>8</sup> Model koji je prisutan i dan danas, te je jedna od glavnih formula *celebrity* autobiografija kao što je ona Susan Boyle. (Biressi i Nunn, 109)

<sup>9</sup> O jednoj takvoj knjizi piše i Lena Dunham u uvodu *Drukčije od drugih* – u dućanu s rabljenom robom nailazi na knjigu *Imati sve* autorice Helen Gurley Brown čijoj (antifeminističkoj?) savjetodavnoj praksi Dunham prilazi s potrebnom dozom suosjećanja i humora, a s kojim se kasnije i poigrava: „Evo s kime nemojte dijeliti krevet [...] A sad pogledajte prema čovjeku pokraj sebe. Zadovoljava li te kriterije? Ako ne, udaljite njega ili udaljite sebe. Bolje vam je samima.“ (31)

<sup>10</sup> No što su to točno „klasične“ *celebrity* autobiografije? Pripadaju li one više uopće dominantnom diskursu popularne kulture, jesu li relevantne u onoj mjeri u kojoj su bile do nedavno? Biressi i Nunn osvrću se na relativno suvremene primjere, autobiografija Susan Boyle izašla je 2010. godine, ali čini se da se tržište okrenulo prema onome što se možda smatra *rafiniranim* i literarnijim od autobiografije – memoarima. Odnosno, odlučilo je, pogotovo u slučajevima koji su meni najinteresantniji, zaraditi na trenutku u kojem feminizam ulazi u svakodnevicu, isprepliće se s jezikom djevojaka/žena koje pišu o vlastitim iskustvima i prestaje biti smatran načinom izražavanja koji zahtijeva specifičan, većini nerazumljiv, diskurs. Također: Jesu li ovo moje predrasude o *celebrity* autobiografijama? Nedostaje li meni senzibiliteta i razumijevanja dok to isto očekujem kada branim rad Lene Dunham ili Mindy Kaling?



Zambreno i propitati postoji li više uopće potreba<sup>11</sup> da se teorijski tekst strogo odijeli od memoarskih zapisa i jezika popularne kulture. Ono što je od najveće važnosti jest potvrditi koliko su ženski glasovi *potrebni*, ne samo da stvaraju fikciju koju konzumiramo u obliku televizijskih serija, filmova i beletristike, već da slobodno govore o svom iskustvu koje, vještije od *self-help* knjiga, može pomoći drugim djevojkama i ženama<sup>12</sup>.

## 2.1. Vlastito iskustvo i popularna kultura

Sami memoari koje pišu žene dostupni su masama na tržištu otkada se ono formiralo. Osamnaestostoljetna produkcija stavljala je naglasak na „istinitost, činjeničnost i dokumentarnost“ (Polić, 97) zbog pojave nove književne vrste – romana. Roman je, da bi legitimizirao svoje postojanje, pokušao preskočiti granicu između „književnosti kao fikcionalne, izmišljene te stoga neistinite i manje vrijedne, i historiografije kao istinite te stoga i vrijedne“ (ibid., 98) te su popularni osamnaestostoljetni romani autora kao što su Daniel Defoe ili Samuel Richardson inzistirali na istinolikosti svojih djela. Popularnost ovakve strategije ubrzo je dovela i do parodija (*Guliverova putovanja*, *Tristram Shandy*) pa je roman strelovitom brzinom etablirao i „korigirao“ samog sebe te navikao publiku na konvencije koje su se zadržale sve do danas. Ipak, u početku su romani i memoari kretali od iste premise – ono što publika želi jest istinitost i pristupačnost ili, još sažetije, *vlastito iskustvo prodaje*. Gdje su onda ženska iskustva? Pisanje je i prije pojave masovne kulture (i masovnog opismenjavanja) bilo rezervirano za muškarce pa ne čudi što su najpopularnije romane o ženskom iskustvu napisali muškarci (*Moll Flanders*, *Pamela*...) te da su u 19. stoljeću britanski autori (Charles Dickens) stekli status „rock zvijezda“ i gostovali na čitanjima u SAD-u dok su autorice

---

<sup>11</sup> Dolazimo li napokon do faze u kojoj razgovor i pismo o svom položaju više ne trebamo legitimizirati teorijskim diskursom lišenim subjektivnosti i osjećajnosti?

<sup>12</sup> Ashlee Haze na završetku pjesme *By Ourselves* s albuma *Freetown Sound* glazbenika Deva Hynesa: „If you ask me why representation is important / I will tell you that on the days I don't feel pretty / I hear the sweet voice of Missy singing to me / Pop that, pop that, jiggle that fat / Don't stop, get it 'til your clothes get wet / I will tell you that right now there are a million / Black girls just waiting to see someone who looks like THEM“. Više o prepoznavanju samih sebe u tuđim djelima i pozitivnom efektu koji takva spoznaja ima na djevojke/žene kasnije.

uživale nikakvu do umjerenu popularnost koja je tek kasnije i tek u nekim slučajevima dostigla ili premašila popularnost autora (Jane Austen). Osamnaestostoljetni memoari koje su pisale žene morali su pregovarati s masovnom kulturom pod uvjetima koje je postavio roman i pod dodatnim teretom ženskog autorstva – najveće su šanse za uspjeh imali memoari o „posrnulim ženama“ koje pak se, upravo zbog ustrajanja na istinitosti romana, često nije kategoriziralo kao memoare, već kao „romane o skandalima“ ili „kronike skandala“. (Breashears, 619) Unatoč tim nedoumicama, u 18. su stoljeću udareni temelji svim tipovima memoara orijentiranim prema tržištu:

Like other eighteenth-century memoirs, it relates the author's life story within its historical and social context, blending the personal with anecdotes of others. This wider sphere of specification not only increases the potential for sales but situates the appeal memoirist socially, tracing her rise and fall and attributing blame where necessary. [...] conversational style creates a sense of intimacy designed to transcend the social barrier between authors and reputable readers. (Breashears, 610)

Prelazak iz 19. u 20. stoljeće označen je jačanjem pokreta za ženska prava koji je sa sobom trebao donijeti niz žestokih promjena, ali promjene nadolaze u sporim valovima već čitavo stoljeće, a ženski glasovi u umjetnosti prve polovice 20. stoljeća ostali su zaniijekani pa tako Zambreno piše da su memoari autorica „zabranjen i često zaobilažen kontinent“ zato što je direktiva kritike proizašla iz modernizma „nadilaženje“ narativa o samoj/samome sebi. (236) Autorice o kojima piše – Virginia Woolf, Zelda Fitzgerald, Vivienne Haigh-Wood Eliot, Sylvia Plath, Jane Bowles, Jean Rhys – često uopće nisu bile percipirane kao („ozbiljne“) autorice ili, ako jesu, poticalo ih se da ne pišu o sebi<sup>13</sup> (tako eksplicitno, tako nefiltrirano, tako dnevnički), a mnogi su njihovi dnevници, prepiske, zapisi i bilješke nestali ili su nedostupni pa

---

<sup>13</sup> Upravo se na tu misao nadovezuje u već citiranom intervjuu, spajajući je i s tankom granicom između fikcije i vlastitog iskustva: „I think writing has become more and more professionalized and institutionalized, and so we began to critique writing by how well it fits into a category. Christopher Isherwood or Henry Miller considered their works novels, even if the first person was taken from their own life, quite openly. And perhaps I'm wrong, but it seems like the autobiographical impulse has historically been disciplined more in women than in men..." (Borkowski, 2012)

ih se uspješno ušutkava i nakon smrti. Njihovo je pismo ono što Zambreno naziva *obliteration* – izbrisana, pometena književnost (69) te se na taj način pisanje o vlastitom iskustvu još dublje utiskuje u sferu književnosti, još je nejasnije što učiniti s njegovom (ne)fikcionalnošću<sup>14</sup>.

No uostalom je li apsolutna istinitost presudna, najvažnija karakteristika memoara? Već iz Breashearsine definicije vidljivo je koliko se jezikom memoara manipulira, koliko je svijest o publici i onome što publika želi jednako važan aspekt kao i prepričavanje vlastitog iskustva. Zambreno samo radi logičan korak dalje i smješta (autobiografske) romane i memoare kojima su autorice žene u zajednički svijet, svijet literarnosti i legitimnog autorstva. To ne priječi kritiku da suvremeno autobiografsko pisanje često naziva „lažnim“ ili „preuveličanim“ (Brown, 123) i, još gore, da autoricama ne vjeruje<sup>15</sup>. Autorice memoara kao da moraju odlučiti hoće li biti književnice ili „samo“ autorice memoara jer ništa između nije dovoljno legitimno ili dovoljno literarno da bi ih se svrstalo u jednu ili drugu kategoriju. Tako, na primjer, Kate Douglas uzima *Oranges Are Not the Only Fruit*<sup>16</sup>, (autobiografski) roman Jeanette Winterson kao „prekompliciran“ primjer autobiografskog pisanja, tvrdeći da Winterson zbog otvorenog priznanja da je roman, naizgled paradoksalno, autobiografski i fikcionalan nije dovoljno „autentična“. (810) Ono na što se zaboravlja jest da je sve zapisano uvijek u neku ruku artifičijelno te da su naizgled „najbanalniji“ zapisi reprezentacija nečije perspektive. Pisanje memoara tako nije drugačije od pisanja romana, autorica ih piše „s predumišljajem“ i mora pronaći (svoj) glas. Naratološki gledano, u memoarima se između

---

<sup>14</sup> „Essays? Creative nonfiction? Fiction? Still this question of genre strangles us.“ (Zambreno, 282)

<sup>15</sup> Medijski najekspoziraniji primjer bio je zasigurno Dunhamin esej o silovanju koji je izazvao upravo zastrašujuću količinu optužbi o neistinitosti priče, njenoj napuhanosti ili tobožnjem pogrešnom shvaćanju silovanja.

<sup>16</sup> Ono što me oduvijek fasciniralo u Wintersoninoj prozi jest njena sposobnost da iste ili slične događaje/osjećaje uvijek iznova prepričava pomoću drugačijih, a stilski opet baš njoj karakterističnih, metoda. Nakon čitanja njenih memoara *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, više uopće u sjećanjima ne mogu razlučiti što je i kako prepričano u *Oranges...*, a što u memoarima te mi taj osjećaj čitateljske vrtoglavice Wintersoninu prozu čini samo još privlačnijom, slojevitijom i zanimljivijom.

autorice od krvi i mesa te pripovjedačice ne može staviti znak jednakosti ništa više negoli u kakvoj kratkoj priči ili romanu, one su „diskurzivna praksa kao i sve druge“ (Grdešić, 2014):

The rhetorical framework – the memoir as argument – flows out of an awareness that the author has intentions in writing the text, among them a desire to persuade readers to find her memoir moving and believable. This frame acknowledges that the "narrative persona" (as Vivian Gornick calls it) through which the memoirist speaks is not a real person but a construction designed to serve the author's rhetorical purposes. Others call this "intentional self-presentation." The memoirist's use of a narrative persona does not mean she is being dishonest or trying to hide her „true self“. (Knight, 13)

Nadalje, već sam nekoliko puta spomenula tržište, a ono se provlači i kroz citirane odlomke koji ukazuju na konstruiranost jezika i kreiranje autorskog identiteta pa je napokon vrijeme da u cijelu priču uvedem i suvremenu popularnu kulturu<sup>17</sup>. Pisati o vlastitom iskustvu dotiče se definicija kulture koje je prvi opisao Raymond Williams – priznavanje autobiografskog pisanja na tržištu (od strane publike, ali i kritike) možemo promatrati kao subverziju onoga što Williams naziva „idealnom kulturom“<sup>18</sup> zato što otvara prostor različitim glasovima koji se ne hijerarhiziraju, već koegzistiraju. S druge strane, pisanje o vlastitom iskustvu u sebi spaja i „dokumentarnu“<sup>19</sup> i „socijalnu“<sup>20</sup> kulturu zbog oslanjanja na svakodnevni život, na trenutke u kojima pojedinac/ka nije izdvojen/a na pijedestalu, već funkcionira unutar postojećeg društva pri čemu dvostruka uloga memoara kao (ne)književnog teksta dopušta da bude gledan i kao svjedočanstvo određene kulture/razdoblja i kao svakodnevna dnevnička praksa. Williamsovo tumačenje tzv. „strukture osjećaja“ posebno je prikladno za pisanje o vlastitom iskustvu:

---

<sup>17</sup> U njoj je, naime, potražnja za autobiografskim zapisima (Douglas ovdje koristi termin *life writing*) na početku novog tisućljeća počela rasti, (Douglas, 806) a zakoračivši u drugo desetljeće 21. stoljeća, sve je popularnije postalo čitati blago ili posve feministički nastrojene memoare autorica koje i inače pisanjem zarađuju za život.

<sup>18</sup> Kultura kao „stanje ili proces čovjekova usavršavanja u odnosu na određene apsolutne ili univerzalne vrijednosti“. (Williams, 35)

<sup>19</sup> Kultura kao „skup djela uma i mašte u kojem su, vrlo detaljno i na različite načine, zabilježene misli i iskustvo ljudi“. (ibid.)

<sup>20</sup> Kultura kao „opis posebnog načina života u kojem se određena značenja i vrijednosti ne izražavaju u umjetnosti i mišljenju, nego i u institucijama i svakodnevnom ponašanju“. (ibid., 36)

Iako možemo naučiti mnogo toga o životu na nekim drugim mjestima i u neko drugo vrijeme, čini mi se da određene sastavnice bivaju nepovratno izgubljene. Čak i one koje je moguće rekonstruirati, bivaju rekonstruirane putem apstrakcije, a to je izuzetno važno. Svaku takvu sastavnicu promatramo kao nešto što se nataložilo, ali u življenom iskustvu vremena, međutim, svaka je sastavnica dio otopine, neodvojivi dio složene cjeline. [...] Možda je, međutim, moguće steći uvid u sljedeću zajedničku sastavnicu - koja po sebi nije ni obilježje, ni uzorak - nego stvarno iskustvo kroz koje su obilježja i obrasci življeni. To je potencijalno od velike važnosti i smatram da nam najveću mogućnost u tom pravcu otvaraju umjetnosti pojedinog razdoblja. Može se, naime, dogoditi da nakon njihova uspoređivanja s izvanjskim obilježjima razdoblja, uz prihvaćanje pojedinačnih odstupanja, iznađemo *neku bitnu zajedničku sastavnicu* čije mjesto nije moguće jednostavno odrediti. [...] Riječ je o osobitom osjećaju života, osobitom zajedništvu iskustva o kojem gotovo da i nije potrebno govoriti, kroz čije tijelo na osobit način prolaze sva ona obilježja našeg načina života - koja je moguće opisati u izvanjskoj analizi - dajući mu osobitu i karakterističnu boju. Toga obično postajemo najbolje svjesni kada zamijetimo razlike među generacijama koje nikada 'ne govore istim jezikom', zatim kada čitamo opis našeg načina života iz pera nekoga izvan naše zajednice ili, pak, kada promatramo sitne razlike u načinu govora ili ponašanja kod nekoga tko je naučio naše običaje, ali nije odgajan u njihovu duhu. (Williams, 40, kurziv moj)

Memoari se nameću kao savršen odsječak sadržaja koji bi uhvatio duh vremena upravo zbog svoje hibridnosti – njihova sposobnost da u isti mah budu plod promišljanja i redakture te znak nečije „autentičnosti“ i „nepatvorenosti“ omogućava im da eksplicitno govore o svakodnevnom životu (stanje u društvu, problemi koji muče pojedinca, što se jede, pije i kako se točno nabavlja vozačka dozvola), ali i implicitno svjedoče trendovima i generacijskim pomacima u novom smjeru (kroz jezik, stil, uredničko (ne)filtriranje sadržaja). Ukratko, može ih se analizirati kao predstavnike svoga vremena. Možda je ovo trenutak u kojem bih trebala istaknuti da je moja analiza vezana uz vrlo usko područje ženske produkcije i to, još specifičnije, uz sadržaje stvarane od strane žena koje se uglavnom bave pisanjem (scenaristice, pjesnikinje/glazbenice, komičarke i, naravno, književnice) pa ona nije nužno reprezentativan uzorak za tržište memoara. No isto je tako važno napomenuti da se to usko područje širi. Samo je u drugoj polovici godine izašla ili izlazi niska memoara koja reprezentira cijeli spektar trenutno prisutan na tržištu – *The Girl With the Lower Back Tattoo*

megapopularne komičarke Amy Schumer svakako je bila jedna od najiščekivanijih, ako ne i najiščekivanija, knjiga godine, etablirana komičarka Tig Notaro objavila je memoare *I'm Just a Person*, a sve poznatijoj i prisutnijoj komičarki/voditeljici/glumici Phoebe Robinson u listopadu izlazi knjiga *You Can't Touch My Hair: And Other Things I Still Have to Explain*. Njihovi glasovi dolaze iz različitih pozicija unutar popularne kulture i društva općenito<sup>21</sup>, njihovi su stilovi drugačiji, čak je i njihova publika drugačija (iako su preklapanja znatnija budući da se radi o autoricama<sup>22</sup> komičarkama), ali sve se bave feminističkim pitanjima, a popularna kultura sve više surađuje s feminizmom, on se sve neprimjetnije, a opet sve jasnije i izraženije uvodi u svakodnevne razgovore pa je upravo to „zajednička sastavnica“ koja povezuje ne samo tek izdane memoare, već i one izdavane unatrag nekoliko godina, a koji će mi poslužiti kao nešto detaljniji primjeri. Razlikuju se od generacija feminističkih tekstova/eseja/memoara upravo po toj novostečenoj sigurnosti u *mainstream*. Popularna kultura pokazuje da može raditi za njih, da nije subverzivna samo u odnosu na visoku kulturu, već i na širi koncept koji visoku kulturu održava kao nedodirljivu i relevantnu – patrijarhat. Odmah se nameće i pitanje mogu li te autorice, možemo li sve mi, kao žene u kapitalističkom, patrijarhalnom društvu, „razmontirati gospodarevu kuću gospodarevim oruđem“. (Lorde, 110)

---

<sup>21</sup> Schumer je bijela heteroseksualna *cis* žena koja je u protekle dvije godine osigurala prepoznatljivost, više no umjerenu slavu i bogatstvo; Notaro je lezbijka koja u svojoj karijeri nikada nije izvela sličan pohod na vrhunce popkulturene ikonografije, ali je voljena i cijenjena među nešto probranijom publikom te se dugo i uspješno bavi svojim poslom; Robinson je crkinja koja se preko medija *podcasta* i uz pomoć svoje prijateljice i kolegice Jessica Williams počela penjati stepenicama medijske prepoznatljivosti. Prema još uvijek postojećoj hijerarhiji *showbusinessa*, Schumer je na vrhu, a Robinson na dnu no uzevši u obzir njihovu zajedničku branšu sve se tri trude subvertirati položaje za koje su se izborile ili koji su im dodijeljeni – Schumer koristi svoju platformu da bi izvrtala stereotipe o tradicionalnoj zapadnjačkoj ljepoti i ukazivala na dvostruka mjerila u Hollywoodu, Notaro bespoštedno kritizira heteronormativnu kulturu, ali i sve one za koje misli da su se „prodali“ ili da su „pozeri“ (među kojima je i sama Schumer), a Robinson se fokusira na stereotipe s kojima se svakodnevno susreću crne žene te na sistemski rasizam prisutan u američkom (i globalnom) svakodnevnom životu.

<sup>22</sup> Žene, podsjeća Maša Grdešić u tekstu *Mindy, Monet i Katy Perry*, i dalje predstavljaju partikularnost pa tako ne mogu doprijeti do publike koja je muškarcu gotovo zagaranirana. Muška je kultura prihvaćana kao univerzalna. (2014.) Najnoviji i definitivno najapsurdniji primjer je tekst objavljen na portalu *Guardiana* (<https://www.theguardian.com/music/2016/aug/19/frank-ocean-endless-review-brilliantly-confounding>) nakon izlaska vizualnog albuma *Endless* Franka Oceana u kojem autor teksta kreće objašnjavati koncept vizualnog albuma brinući se da njegovi/e čitatelji/ce ne znaju što je to, a da ni u jednom trenutku ne pretpostavi da, usudila bih se reći, svi/e konzumenti/ce popularne kulture znaju za Beyoncéina posljednja dva studijska uratka koji su, uostalom, širu publiku i upoznali sa spomenutim konceptom. Autor je tako pokazao da ma koliko god žene bile moćne, popularne, cijenjene, produktivne (a Beyoncé je jedno od najpoznatijih i najmoćnijih imena popkulture proizvodnje), njihove im se ideje, inovacije i uspjesi i dalje ne priznaju. Beyoncé to radi za žensku publiku, a Frank Ocean, studiozno, umjetnički, za cijeli svijet.



I dok Audre Lorde kategorički odbija pozitivan odgovor, ja pokušavam pronaći nešto malo ambivalentnije, pokušavam ponuditi ovaj trenutak u povijesti kao trenutak u kojemu bi gospodarevo oruđe (jezik, kultura) moglo sasvim neprimjetno sagraditi temelje za nešto sasvim drugačije. Na raskrižju feminizma, popularne kulture, literarnosti i ženskog iskustva stoje memoari Lene Dunham, Mindy Kaling, Carrie Brownstein i Maggie Nelson, a sljedeće stranice ispunjene su njima.

## 2.2. O kome pišem(o) kada pišem(o) o Leni Dunham

Ono što se ne podnosi jest mogućnost da jezik govori o ženskom iskustvu. Ova je rečenica gotovo u potpunosti preuzeta od Rolanda Barthesa no dok je on gorljivo branio novu kritiku od napada Raymonda Picarda i završio misao s jezikom koji „govori o jeziku“ (2009, 10), ja se gorljivo zauzimam za jezik autorica, konkretnije, jedne posebno napadane autorice – Lene Dunham. Ono što kritika stoljećima<sup>23</sup> ne može podnijeti jesu ženske emocije omotane oko sasvim objektivnih postavki i satkane od jezika koji je „ukraden“ od samih književnih bogova, nikada boginja jer „žene nisu upisane u povijest kulture i književnosti koju su pisali muškarci“. (Butler, 280) A jezik Lene Dunham uistinu jest *književan*, eseji u *Drukčijoj od drugih* koncipirani su kao priče koje često ulaze u centralnu problematiku kroz niz digresija prekrasno svezanih zajedno specifičnom lirskom kvalitetom. Ono što kritika ne može pojmiti, čemu odbija dati legitimitet je ovo:

Život je dugačak, ljudi se mijenjaju, nisam toliko naivna da bih ikad pomislila da je drukčije. Ali kako god okreneš, ništa ne može biti kao što je nekad bilo. Sve se promijenilo na način koji zvuči banalno i rubno uvredljivo kad se prepričava uz kavu. Ja nikad ne mogu biti ona koja sam bila. Nju mogu samo promatrati sa suosjećanjem, razumijevanjem i određenom dozom strahopoštovanja. Eno je, uprtila je ruksak, kreće na podzemnu ili na aerodrom. S olovkom za oči snašla se kako je znala i umjela. Naučila je novu riječ koju želi iskušati na vama. Polagano hoda. Traži. (Dunham, 75)

---

<sup>23</sup> Za analizu stoljetnog gnušanja nad jezikom u službi žena – Kate Zambreno, *Heroines*.

I ovo:

Za mene ne postoji ništa hrabrije od čovjeka koji objavi da njegova priča zavrjeđuje da je se ispriča, pogotovo ako je taj čovjek žena. Koliko god da smo se silno trudile i koliko god da smo daleko dogurale, i dalje se mnogobrojne sile rote kako bi ženama poručile da su naše brige sitne, da naša mišljenja nisu potrebna, da nam nedostaje statura nužna da bi naše priče imale važnost. Da intimno književno autorstvo žena nije ništa drugo doli izraz taštine i da bismo trebale biti zahvalne na tome novom svijetu za žene, sjesti i umuknuti. [...] Ali ja svoje priče želim ispričati, štoviše, moram, kako bih zadržala zdrav razum. (ibid., 15)

I ovo: „Svom sramu odušak sam dala u eksperimentalnom kratkom filmu naslovljenom *Kondom na drvetu* (klasik!), i čvrsto naumila da će, kad sljedeći put u mene penetriraju, to biti u dostojanstvenijoj situaciji.“ (ibid., 48) Citiranim je naznačen niz diskusija koje se trenutno vode ili polagano završavaju u popkulturnoj kritici. Možda je najbolje krenuti s najočitijim dijelom, onim koji Dunhamin opus<sup>24</sup> tumači senzacionalistički, a onda i s gađenjem. Nažalost, odmah će na početku postati evidentna jedna tužna činjenica – feministkinje i popkulturne kritičarke prosvjeduju protiv Dunhaminog stila pisanja, ali i pisanja o vlastitom iskustvu, žestoko, bez pravog razumijevanja za druge/drugačije glasove i bez svijesti o barijerama koje podižu nakon što su tek netom bile srušene. Dovoljno je spomenuti da od četiri takva protestna teksta njih četiri na naslovnici imaju upravo lice Lene Dunham. Suzanne Moore piše o *oversharingu* i naziva spregu Interneta s autobiografskim pisanjem *selfie school of feminism* aludirajući na to da je pisanje o intimnome jednako trivijalno i beznačajno (za razliku od „stvarnog“ aktivizma koji se uvijek temelji na *djelovanju*, a ne *govorenju*) kao što je trivijalan *selfie* (2014), a Hadley Freeman završava svoj tekst o autobiografskom pisanju, indikativnog naslova *The Latest Message for Female Writers – Don't Think, Just Spill*, mislju kako žene mogu svijetu ponuditi *toliko više* od vlastite priče te spominje djevojku koja je planirala napisati memoare, ali je na kraju napisala znanstvenu knjigu ispunivši time svoju („ispravnu“)

---

<sup>24</sup> Sve što je Dunham dosad iznjedrila sugeriralo je autobiografičnost – od nezavisnog filma *Tiny Furniture* do HBO-ove uspješnice *Girls*.

sudbinu. (2014) Ella Whelan naziva Dunhaminu publiku „mladim ženama i medijskim feministkinjama koje su toliko opsjednute samima sobom da doista vjeruju kako njihove tjelesne tekućine zaslužuju biti političko pitanje“ (2015), dok Rafia Zakaria pravi razliku između „uzbudljivog/hrabrog novog dijaloga o ženama i seksu“ te zarade na istom, svrstavši Maggie Nelson i Kate Millet s jedne, a Lenu Dunham i Lindy West (koja je napisala iznimno uzbudljivu/hrabru knjigu *Shrill* o nijekanju fundamentalne ljudskosti debelim ženama) s druge, kapitalističke, trivijalne strane. (2016) Dunhamina je knjiga tako kategorizirana kao najgora vrsta *oversharinga*, *navel-gazinga*, TMI-feminizma te je optužena za perpetuiranje kapitalističke ideologije pa se čini kao da se vraćamo sve do temelja na kojima počivaju marksističke teorije raskola između visoke i popularne kulture, a prema kojima je popularna kultura tek održavanje *statusa quo*, ideološki obilježen opijum za mase. (Easthope, 222)

Takve je optužbe i kritike nemoguće ne gledati u kontekstu Dunhamina prva dva citata. Dok je lirski odlomak uzet kao reprezentativan primjer Dunhamine literarnosti<sup>25</sup>, drugi obraća pažnju na posljedicu stalnog ušutkavanja žena koje žele nešto reći, bilo o sebi ili o svijetu, kroz prizmu subjektivnosti, pa čak i uz pomoć sijaseta činjenica. No tek kada ih se spoji zajedno (kao što su i spojeni u istu knjigu), i kada se vratim na početnu problematiku (ženskog) memoara kao žanra, jasno je odakle dolazi zazor – upoznati ženu kao subjekt i to subjekt koji je o svom iskustvu istovremeno sposoban pisati literarno, ali i krajnje otvoreno, dakle, misleću autoricu koja sasvim svjesno i namjerno koristi jezik za vlastito oslobođenje, zastrašujuće je svakome tko u potpunosti nije predan uvjerenju da žene smiju biti *vidljive* iz

---

<sup>25</sup> Odlomak iz kratke priče *Six Sausages*, za usporedbu: „The pure unlikelihood of a future with him reduced her to tears — who else would turn her over and dutifully unhook her bra? — the same way she could make herself cry imagining a time when she wouldn't live at home any more, and she wondered whether he would call when he landed in Iowa and made his way back to his apartment. There was no way he would accept another plane ticket. One day was what they'd had, one day of summer to try and fall in love the old-fashioned way. For now, she thought, he is mine. And she comforted herself imagining that the version of her who would someday lose him probably wouldn't want him anymore.” (Dunham, 2015)

svih kutova. Također, ovakav senzacionalistički pristup Dunhaminim memoarima zapravo zaklanja činjenicu da se, kada su u pitanju memoari, bavimo *tekstom* (što pak dovodi do većeg problema sprege popularne kulture i teorije – dok je popularna kultura propustila (feminističku) teoriju u svoje redove, sveučilišta i dalje ne propuštaju popularnu kulturu u svoje<sup>26</sup>). O tome govori i sama Dunham, čvrsto ispreplićući sve varijacije pisanja o vlastitom iskustvu i ukorjenjujući ih u *umjetnosti*:

Memoir will never not be my favorite genre (despite the fact that it gets maligned as a way for solipsistic lazy bitches to get and maintain their reputations). So much beautiful, culturally essential work has come out of the act of a woman monitoring her own emotional pulse — books ranging from Sylvia Plath's highly autobiographical novel *The Bell Jar* to Maryse Holder's *Give Sorrow Words* to Zlata's *Diary*, a young-adult account of a child in war-torn Bosnia. Zora Neale Hurston's *Letters. I Await the Devil's Coming* by Mary MacLane. The fucking *Diary of Anne Frank*. (Dunham, 2016)

Također, Dunham najbolje objašnjava kako to točno dnevničko iskustvo uranja u literarnost i obratno: „I needed a personal, urgent way to describe losing my virginity, but also the shaft of light that hit my face the next morning, the smell of burning leaves, and the way my bike chain froze to the lamppost it was locked around, and how these sensations became inextricably linked with some shift inside me.”, (ibid.) ali i najjasnije i najjednostavnije utvrđuje vezu između govorenja o nečemu i poduzimanja nečeg<sup>27</sup>: „My

---

<sup>26</sup> „But I'm tired of trying to hurl my girl-body against the great big unfeeling fortress of academia and old-guard literary publishing.“ (Zambreno, 292)

<sup>27</sup> Optužba za previše priče, a premalo djelovanja dolazi, između ostalog, odavde: „I care about what people do. Politics is about doing, not simply being; activity, not passivity. All around are fantastic campaigns on FGM, abortion, equal pay. So, enough of the guilt trip. [...] Talking about our “issues” obviously helps others. Sometimes. So does understanding your own history. The idealised nuclear family life that drove so many to depression and valium is what gave rise in the 60s to books like Friedan's *The Feminine Mystique*, which documented female misery. Each generation creates its own self-loathing. Now it's bingeing and purging and self-harm. Young women reinvent the wheels that continue to flatten them. It's hard. We record every moment: everything is a hall of mirrors in which the self is reflected back at all times. Does any one of us have the necessary self-esteem? No. We are all flawed, but we are good enough. Do I need all the details of your dysfunction? No. Spare me the confessions and the 500 selfies. For out there is a world controlled by those who disclose very little about their inner lives. That's how we live.“ (Moore, 2014)

college diaries don't begin to join their ranks, but they're a reminder (to me and I hope to you) that your experiences, large and small, are worth preserving. [...] we need to remind every young woman, no matter their socioeconomic reality, that their stories are essential to our future.“ (ibid.) Njena su objašnjenja i stavovi promišljeni, duhoviti i precizni pa mi nije jasno kako točno javnosti promiče da Dunham *piše*, da se, kao i svaka druga spisateljica ili čak bilo koja druga poznata osoba krije iza persone koja nije lažna, ali nije ni potpuno ona. Stoga je glavno pitanje koje opsjeda diskusiju oko Dunhaminih memoara (ali i svakog drugog kulturnog proizvoda koji nam ponudi): O *kome* pišemo kada pišemo o njoj? Pišemo li o Dunham kao javnoj osobi? Pišemo li o njenom liku iz serije *Girls* ili filma *Tiny Furniture*? Pišemo li o njenom pripovjedačkom glasu ili o autorici od krvi i mesa? Odgovor nikada ne bi smio biti: „Nije važno“, a čini se da popkulturna kritika jedino takav odgovor nudi. Naravno da je nemoguće proniknuti u djeliće koje je Dunham utkala u svoje narative, a koji su dio njenog najosobnijeg „ja“, ali granice bi se u pravilu smjele mutiti tek kod naivnih čitatelj(ic)a koji/e, „zbog konvencija žanra pretpostavljaju da je pripovjedač/ica memoara i autor/ica memoara, da se pripovjedački glas u potpunosti preklapa s glasom iz 'stvarnog života' te da se autor/ica obraća direktno čitatelju/ici“. (Brown, 128) I dok svi/e privatno možemo i smijemo biti naivni/e čitatelji/ce, popkulturna kritika ne bi si smjela dopustiti da autorice pokuša ušutkati, a da ni ne shvaća koga točno ušutkava: „Jedna je stvar kada se lik optužuje da je opsjednut/a sam/a sobom, a sasvim druga kada se ta karakteristika pripisuje *tekstu*.“ (Grdešić<sup>28</sup>, 2014) Pripisati narcizam tekstu zapravo znači pripisati ga autorici teksta. Ipak, i svijest o razlici između autorice i pripovjedačice kao da stoji u raskoraku s pozivom na prihvaćanje ideje „o političnosti osobnog, ali još više, o političnosti pisanja o osobnom“. (ibid.) Čak ni kritičarke koje priznaju žensko autobiografsko

---

<sup>28</sup> U drugom tekstu o autorstvu Lene Dunham, Grdešić također inzistira na tekstološkom pristupu s naglaskom na metatekstualnosti, i na analizi lika Hannah Horvath, odnosno na analizu figure spisateljice u Dunhaminoj seriji *Girls* koja je, kao što sam već spomenula, također patila zbog lijenih izjednačavanja Dunham s likom koji u seriji tumači: „Na formalnoj se razini to postiže čestom upotrebom metatekstualnih komentara, no naglašeniji metafiktionalni elementi u seriji posljedica su izravnog uključivanja Hanninih *tweetova* te ulomaka iz dnevnika i eseja u glavni pripovjedni tijek. Ti bi nas metatekstualni postupci trebali odmah informirati da je serija itekako svjesna da funkcionira kao artifičijelni proizvod, a ne transparentna kopija stvarnosti. Odnos između stvarnosti i fikcije dodatno komplicira činjenica da Hannah piše knjigu osobnih eseja, odnosno memoare ili ispovijest. Sve što joj se događa, sve što vidimo u seriji, može postati dio eseja u njezinoj budućoj knjizi.“ (Grdešić, 2016)

pisanje kao validno ne shvaćaju istodobnost inherentne artifičijelnosti teksta s njegovom feminističkom funkcijom:

We live in narcissistic times. Hadley Freeman and Suzanne Moore have both written recently about the tendency for women – egged on by publishers, editors, broadcasters – to mine their own lives for material. [...] *Sometimes these confessions are presented as feminism*. And sometimes they are marvellous books which aren't admired as much as they should be because of an age-old tendency to disparage women and anything perceived as feminine (emotional, subjective, weak, lacking rigour). I think women, currently, are the masters of memoir, writing not only more about themselves than men but better. (Rustin, 2014, kurziv moj)

Susanna Rustin u svom tekstu, koji bi trebao stati u obranu memoarima, zapravo govori da su žene bolje u pisanju memoara od muškaraca zbog kulturoloških i bioloških preduvjeta te da, baš suprotno Freemaninim tvrdnjama, „jedino“ što imaju za ponuditi jesu njihove emocije i sjećanja, odričući im tako bilo kakav osnažujući potencijal, ali i *stvarno* autorstvo.

Kontradiktorne teorije koje kruže o Dunhaminom liku i djelu, te pisanju o vlastitom iskustvu općenito, tako se mogu sažeti u nekoliko točaka: pisanje o osobnome je pretransgresivno, pisanje o osobnome nije dovoljno transgresivno da bude dio feminističkog pokreta; autorice su zbunjujuće literarne kada bi trebale pisati isključivo o (ne)običnim događajima iz vlastitoga života, autorice pišu isključivo o svojim mislima i osjećajima što nema nikakvu literarnu vrijednost; autorice mogu ponuditi toliko više u drugim žanrovima ili poljima, sve što autorice mogu ponuditi su priče o vlastitom iskustvu jer je to jedino za što su sposobne. Zbog takvih je propusta koje popkulturna kritika radi važno da sveučilišni diskurs postane znatno inkluzivniji – teorijska znanja koja se stječu proučavanjem književnosti trebala bi se moći koristiti ne samo za djela „visoke“ kulture, već bi trebala „uskakati“ tamo gdje popularna kultura zakaže u rješavanju same sebe. Ono što predlažem je, naravno, idealno prožimanje popularne i „visoke“ kulture, ispreplitanje dvaju diskursa koje, kao što sam već napomenula, funkcionira sve bolje i bolje unutar same popularne kulture, ali da bi uspjelo i



započelo novu fazu u proučavanju kulture (koja bi označila i utopijsku, apsolutnu demokratizaciju sadržaja, tj. ukinula proizvoljnu i diskriminatornu podjelu na „visoku“ i „nisku“ kulturu), treba jednako tako zaživjeti unutar akademskih zidina. Analiza koju provode popkulturni kritičari/ke s književnoteorijskom podlogom ukazuje na Dunhamino poigravanje „izvedbom vlastitog identiteta“, (Grdešić, 2014) dok je često sve o čemu istaknuti srednjostrujaški/popkulturni/feministički mediji pišu „sebeljublje i licemjernost“<sup>29</sup> same Dunham, a koje se odražava u svim njenim projektima. Kako bih potvrdila visoku razinu Dunhamine samosvijesti u stvaranju autobiografskih sadržaja, potkrijepit ću je nizom citata iz *Drukčije od drugih* koji ukazuju na to da se odgovor uvijek nalazi u tekstu<sup>30</sup>.

Lena Dunham, pripovjedačica memoara, knjigu započinje pričom o gutanju priče: „Kad sam imala devet godina, zapisala sam zavjet za celibat na komad papira i pojela ga“. (19) To je doličan početak za ono što će, između popisa hrane i nagnute maternice, biti ljubavno pismo pričama, pročitanim i napisanim. Dunhamino će prepričavanje traumatičnih/ustaljenih/urnebesnih događaja često završiti pisanjem dnevnika ili će početi pročitanim knjigom. Svoj gubitak djevičanstva, koji prepričava i u knjizi, piše „gotovo od riječi do riječi za svoj prvi film *Creative Nonfiction*“, (23) masturbirati počinje nakon što je o tome čitala u knjizi o pubertetu (29), u procesu prihvatanja činjenice da ju je kolega sa sveučilišta silovao pomaže joj sjećanje na članak koji je pročitala u djetinjstvu (62), a kada je odbaci prijateljica iz djetinjstva, o tome piše „pripovijetku, tragičnu i karverovsku, o mladoj ženi koja je došla u grad kako bi postigla glumački uspjeh na Broadwayu, a zaveo ju je tiranski građevinski radnik koji ju je prisilio na kućno ropstvo“. (30) Pripovjedačica nam konstantno ukazuje na jezik kao vječni izvor fascinacije pa u fusnotama objašnjava izbor

---

<sup>29</sup> Internetski portal *Jezebel* jedan je od najistaknutijih feministički orijentiranih portala koji ne štede Dunham, poglavito zbog njenog bijelog privilegija i pripadnosti njujorškoj visokoj klasi, a takav se stav prelijeva i na Dunhamin rad koji se zbog spomenutih privilegija ne tretira kao inovativan i progresivan, već kao cmizdrav i narcisoidan. <http://jezebel.com/lena-dunham-and-amy-schumer-team-up-for-an-embarrassing-1786100937>

<sup>30</sup> A tekst je, uostalom, ono čemu čitatelji/ce vjeruju, ono što im pomaže, ono s čime se poistovjećuju i ono što ih oslobađa.

vlastitih riječi: „Sjećam se da me ta sintagma toliko impresionirala da sam dobro zapamtila s kime sam je već podijelila i na kome bih je još mogla isprobati<sup>31</sup>“. (42) Jezik (u ovom slučaju u spoju s hipohondrijom) ima magičnu, svjetotvornu<sup>32</sup> funkciju<sup>33</sup>, za pripovjedačicu pročitano uvijek mora biti i istinito, tj. primjenjivo na nju samu: „U školi učimo o Hirošimi pa čitam *Sadako i tisuću papirnatih ždralova* i istog časa znam da imam leukemiju“. (177) Ljubavne se veze, više od svega, mjere u mailovima pa se cijelo jedno poglavlje, nazvano *Jadanje: moj najgori e-mail u životu, s fusnotama*, posvećuje komentiranju maila koji je poslala jednom u nizu muškaraca koji nisu pokazivali jednak entuzijazam za nju ili nisu bili kompatibilni s njom kada je izražavanje misli i osjećaja u pitanju<sup>34</sup>. Dok su njeni mailovi „dugački i prenapregnuti u nastojanju da mu pokažem koliko mračan smisao za humor imam (mogu ispričati vic o incestu!) i koliko znam o Romanu Polanskom“, njegovi/njihovi su mailovi „kratki, a ja sam iz njih mogla čitati i sve i ništa u isti mah“. (49) Mailovi su također mjesto u kojem se ogleda voljnost pripovjedačice da drugoj strani izloži *sve* zato što je pisanje uvijek za barem stepenicu više od npr. tjelesne intimnosti i zato što je odmalena imala potrebu dijeliti<sup>35</sup>: „Nakon najbolje noći koju smo ikad proveli, prve noći kad me pustio da budem ja, u e-mailu sam mu napisala da me povrijedio, iskorištavao moje osjećaje i da sam se zbog njega osjećala kao potrošna roba. [...] A onda sam samoj sebi izazvala mučninu, čekajući ispriku koja nikad nije stigla“. (53) Nadalje, ona uživa u svom statusu spisateljice i to pogotovo one

<sup>31</sup> Posebno je zanimljiva slika isprobavanja jezika na nekome, ona sugerira da je jezik sredstvo dokazivanja i konstruiranja identiteta te utvrđivanja tuđeg identiteta i granica koje se (ne) smiju prijeći.

<sup>32</sup> Na završetku poglavlja o njenom virtualnom dečku Igoru, Dunham sebe i druge uvjerava kroz jezik: „Na neki sam ga način voljela. Jesam, jesam, jesam.“ (39) Jezik je ono što mora služiti kao dokaz Igorova postojanja.

<sup>33</sup> Svjesna je i kada jezik koristi kao performativ. Kada zamišlja svoje memoare koje će pisati u osamdesetoj, tvrdi kako će napokon razotkriti holivudski seksizam i, dok nabraja sve što je doživjela kada joj je redateljska/glumačka karijera tek počinjala, ona ga tako već razotkriva. (170-174) Sve što u osamdesetoj treba jest pridružiti imena događajima.

<sup>34</sup> Jedna od fusnota otkriva da pripovjedačica uopće ne govori/piše istim jezikom kao njen dečko što potkrepljuje pričom o „zavodničkoj“ poruci koju mu je poslala na koju joj je odgovorio nizom poruka, a njoj je trebalo „valjda jedanaest takvih poruka“ da dekodira njegov jezik i shvati „da on izvodi nekakav dadaistički performans na moj račun“. (43)

<sup>35</sup> „Živjela sam u svijetu koji je gotovo kompulzivno lišen tajni.“ (135)

koja na ovaj ili onaj način prenosi priče o *vlastitom iskustvu*<sup>36</sup>: „Sebe sam doživljavala kao neku vrstu špijunke na tajnom zadatku, prerušenu u djevojku nesigurnu u sebe, kako podnosim detaljne obavještajne izvještaje o mračnoj strani, namijenjene djevojkama u vezi s dečkima koji izgledaju kao lezbijke i s njima gledaju seriju o ekipi američkog nogometa dok jedu hranu iz dostave“. (50-51) Taj status može donijeti korist drugima, a može i njoj: „Zahihotala sam se. Ja sam bila nešto puno više kul od cure. Ja sam bila novinarka. Zavodnica.“ (57) U oba slučaja pripovjedačica je za sebe „kulerica“<sup>37</sup>. Nepokolebljivo je uvjerena da će joj pisanje uvijek pomoći, čak i kad počinje dnevnik unosa hrane (85-86) koji nedugo zatim neslavno završava. Ona je *baš uvijek* svjesna da se iskustvo konstruira kroz jezik te da je svaki događaj, već sekundu nakon što se zbio, priča. Zato sebe i naziva „nepouzdanim pripovjedačicom“<sup>38</sup> (55) koja najeksplicitnije svoju nepouzdanost pokazuje kada jednu od priča započne rečenicom: „Nitko ne vjeruje u ovu priču“. (143) Postoje i događaji koje uopće nema namjeru prepričavati, ali ih svejedno naziva pričama, dajući njihove sažetke: „Ta priča sadrži sve: dramu, ljubomoru, pijanstvo, okončana prijateljstva i naslijeđene mačke.“ (73) Zaljubljenost u jezik/pisanje/priče kulminaciju doživljava kada, nakon što nabroji nekoliko poslova koje ne može/ne želi obavljati, a o kojima razmišlja zato što su to poslovi „iz romantičnih komedija“ (155), poželi pisati više no što želi proživljavati, odnosno želi živjeti od pisanja: „Jedne noći kada smo se pripremale za još jedno događanje na koje nismo bile baš dobrodošle, sinulo mi je: ima nečeg u ovome. Zašto nismo ovu priču ispričivale umjesto da je samo proživljavamo?“ (160) Dunhamina pripovjedačica cijelo nam vrijeme daje metatekstualne signale i otvoreno nas tjera da memoare doživimo kao nešto više od iskustva i nešto više od priče. Tjera nas da ih doživimo kao *oboje*. Kako bih poglavlje

---

<sup>36</sup> Čak i svoje tijelo, ultimativnu utvrdu iskustva koje je neotuđivo naše, shvaća kao „alat da ispričivale priču“. (96)

<sup>37</sup> A kada prizna da je ljubomorna na pisanje svoje sestre Grace, uz riječi „očito stvara radi vlastitog užitka, a ne da bi se proslavila“, (136) postaje jasno da osim što želi biti „kulerica“ za sebe, želi da i drugi o njoj i njenom pisanju misle da je „kul“.

<sup>38</sup> Što Grdešić povezuje s već spomenutim poigravanjem vlastitim identitetom.

o pripovijedanju Lene Dunham zaokružila, vraćam se na početni citat iz *Drukčije od drugih*, u kojem se priča i iskustvo susreću, citat u kojem Grdešić nalazi dovoljno prostora za naratološku analizu, pravedan osvrt na (privilegirano) iskustvo i feminizam:

Prvo je lice ovdje rascijepljeno između sadašnjosti i prošlosti pripovjedačice pri čemu sadašnje *ja* promatra prošlo *ja* [...] : sadašnja Lena više nikada ne može biti ono što je nekad bila, svoje prošlo *ja* može samo promatrati sa simpatijom, razumijevanjem te mješavinom divljenja i čuđenja. Lena više nije “djevojka”, kako sama piše, više joj ne trebaju poniženja i loš seks s dečkima koji su odvrtni prema njoj da bi dokazala kako je progresivna i *edgy*. Ipak, u podnaslovu je knjige glagol naučiti stavila među navodne znakove, svjesna da su posrijedi tek prve lekcije odraslosti – i ovdje pažljiva i promišljena kao u svemu što radi. Bez obzira na to što skoro nitko od njezinih čitatelj(ic)a ne dijeli njezino privilegirano njujorško djetinjstvo i djevojaštvo u obitelji neoavangardnih umjetnika, taj rascijepljeni pogled na svoje prošlo *ja*, koji je ovdje tako nemilosrdan i precizan, gotovo je svima poznata posljedica sazrijevanja i mjesto na kojem možemo tražiti univerzalnost njezine knjige. (2014)

### 2.3. Mreža osjećaja

Analizom pristupa Leni Dunham, kao i analizom *Drukčije od drugih* pokušala sam istaknuti neke očite probleme u kritici memoara koje pišu žene, ali i pristupiti problematici pomoću bavljenja samim tekstom koje se uvelike razlikuje od navike popkulturne kritike da citira nekoliko udarnih rečenica koje dovode do šireg neshvaćanja žanra memoara, pripovjedačkoga glasa i autorice koja iza toga glasa stoji. Također, neke sam kritike samo nabrojala, no nisam se njima dublje pozabavila.

Među njima je pitanje nespojivosti pisanja o sebi, tj. pisanja o osjećajima i feminizma/„visoke“ teorije<sup>39</sup>. (Ahmed, 17) Feminizam povijesno nije bio uključivan u „visoku teoriju“ upravo zbog bavljenja osobnim, ali s vremenom se pokušao distancirati od

---

<sup>39</sup> Maggie Nelson navodi primjer svoje sveučilišne profesorice koja je dugo odbijala feminizam spojiti s emocijama: „...she made it very clear that she felt no kinship – indeed, she felt a measure of repulsion – at my interest in the personal made public“ (75) iako je i sama osjećala duboku strast i ljubav prema onome što je predavala i u što je vjerovala: „Christina, too, had a habit of blushing deep red while she spoke for the first few minutes of class. It didn't make her any less cool. In fact, it made us think that she ran hot on the inside, that something about her passion for Gayatri Spivak or the Combahee River Collective was uncontrollable.“ (73)

iskustva i prikloniti što neprobojnijem diskursu pa njegova uključenost u sveučilišne programe dokazuje da je u tome više-manje uspio. Formalno, postoji područje teorije koje se zove feministička teorija i bavi se detektiranjem i revidiranjem patrijarhalnih obrazaca u povijesti/kulturi/jeziku. Ipak, feminizam i dalje egzistira u prilično neodrživom položaju – osim što je razdijeljen u bezbroj struja, još se uvijek pokušava distancirati od subjektivnosti, a, kako tvrdi Sara Ahmed, i dalje ga se u praksi često ne tretira kao stvarnu teoriju:

The separation of 'theory' from other kinds of writing can often involve a linear and progressive narrative (perhaps from Saussure to Derrida via Lacan and Foucault), which is organised around proper names. Such a use of proper names functions to establish and police a boundary between what is (proper) theory and what is not. In my experiences on 'theory' courses, the first demand is that one must 'know the master': in other words, 'doing theory' becomes a process of gaining knowledge about certain canonical texts, rather than opening out the possibility of different interpretations of those texts. [...] For me, the purpose of reading is to be critical and to question. [...] Being critical is precisely being open to the (structuring) effects of the text in such a way that those effects become questionable rather than simply traced in the event of reading. Close and critical readings of theoretical texts make clear how theory itself is a form of praxis: theory involves a way of ordering the world which has material effects, in the sense that it both constitutes and intervenes in that world. Critical readings need to pay attention to the authorisation of certain theoretical texts within the academy. Considering the institutional production of theory moves from the question of 'who is the author?', to 'who authorises theories?' As it has already been suggested, the theoretical dialogue between feminism and postmodernism has been authorised by 'postmodernism': it is when feminism is read in terms of postmodernism that it becomes named as 'theory'. (ibid.)

Kako onda očekivati da kritičari/ke poput Susanne Rustin tretiraju memoare ili druge oblike autobiografskog pisanja kao feminističke ako feminizam nije teorijski legitimiziran? Zato želim suvremene memoare koje pišu žene tumačiti kao feminističku reprezentaciju strukture osjećaja. U nekima od njih glasovi pripovjedačica eksplicitno podržavaju feminističku borbu (kao što to radi Dunham), a neki od njih to rade implicitno – njihove autorice jesu deklarirane

feministkinje no pripovjedačice to ne pokazuju (što je donekle slučaj kod Mindy Kaling<sup>40</sup>). Još je važniji moj drugi naum, a to je legitimirati osjećaje, što znači, ali nije ograničeno na: dopustiti im da postoje, prihvatiti ih kao dio *ljudskog*, a ne isključivo ženskog iskustva, uvažavati ih podjednako u teorijskim i književnim djelima, omogućiti im da povežu književna i teorijska djela jer smatram da oni to mogu. Roxane Gay to može:

My favorite definition of “feminist” is one offered by Su, an Australian woman who, when interviewed for Kathy Bail’s 1996 anthology *DIY Feminism*, said feminists are “just women who don’t want to be treated like shit.” This definition is pointed and succinct, but I run into trouble when I try to expand that definition. I fall short as a feminist. I *feel* like I am not as committed as I need to be, that I am not living up to feminist ideals because of who and how I choose to be. (304, kurziv moj)

Feminizam je, mnogo češće nego što nije, stvar osjećaja. Vjerujem Roxane Gay kada kaže da se ne osjeća kao dobra feministkinja, čak i kada mislim da takvim diskursom utire put stotinama drugih žena/feministkinja i da je zbog toga zapravo jako dobra feministkinja. Vjerujem ogorčenosti koju Chimamanda Ngozi Adichie sažima u jednoj rečenici kada prepričava događaj iz djetinjstva u kojemu je dječak nezasluženo postao razredni redar, a ona, koja je ostvarila sve uvjete i imala želju postati redarom, nije to mogla, samo zato što nije bila dječak. „I have never forgotten that incident“, (13) piše Adichie i jasno je da feminizam proizlazi iz ljutnje, iz bijesa, iz gorčine, iz tuge. To i nije i jest „samo osjećaj“<sup>41</sup>. (Nelson, 47, kurziv moj).

---

<sup>40</sup> Kaling priča o svom statusu „holivudske čistunke“ bez da elaborira zbog čega je pokret *Free the Nipple* zapravo nešto više od pitanja ukusa: „You can't walk down the street or be on any social media platform for more than nine seconds before an actress how it's imperative tha she and everyone else ‘free the nips’. If you don't know what I'm talking about, please Google it. You wouldn't believe me if I explained it here. This is the world I live in.“ (90) Nedugo zatim, Kaling se hvata u koštac sa seksizmom u Hollywoodu: „‘Seasoned’, for those of you not in show business, is the worst insult you can call a woman. It means a cross between ‘old’, ‘disagreeable,’ and ‘only wears slacks’. TV is a young man's game, like professional sports.“ (96)

<sup>41</sup> Nelson priča kako bi njena majka uvijek promijenila program za trajanja vremenske prognoze s onog na kojem je o prognozi obavještava žena na onaj s muškarcem. Kada ju je upitala zašto to čini i istaknula da je prognoza uvijek ista, bez obzira tko je čitao, majka je slegnula ramenima i rekla da ne zna, da je to samo osjećaj. Nelson tada citira Luce Irigaray i tvrdi da to nije samo osjećaj, već realnost nemogućnosti ženskog spola da se izrazi kroz jezik. „Samo osjećaj“ je ovdje, između ostalog, indikacija da se osjećaje nikada ne bi trebalo olako



Što, dakle, imaju za reći kroz osjećaje i o osjećajima, feministički i o feminizmu preostali memoari? *Why Not Me?*, knjiga Mindy Kaling, najkomercijalnija je, što zbog persone koju Kaling predstavlja za javnost<sup>42</sup>, a što zbog jezika/stila koji je popkulturan i razgovoran do te mjere da je neke rečenice potrebno izgovoriti u glavi da bi se čuo sarkazam ili osjetio ton napisanog. Po Zakarijinom sudu, takvo bi autobiografsko pisanje trebalo diskreditirati zbog veze s komercijalnim, zato što nije dovoljno „protiv struje“. No činjenica da Kaling, Amerikanka indijskog porijekla, *woman of color*<sup>43</sup>, ima televizijsku seriju u kojoj još i tumači glavni lik, da kao žena koja se ne uklapa u zapadnjački model ljepote zahtijeva i na svom primjeru pokazuje da visoka moda te uživanje u modi i vlastitom izgledu ne prestaju nakon što se prijeđe određeni broj kilograma, pokazuje da Kaling itekako ide protiv struje. Kao što Kaling u jednom trenutku piše: „Call me superficial, or call me a genius (or call me both – Why can't both be true?), but before the meeting, I went to the MAC store to get my makeup done...“ (79) Zašto nikada ne može biti oboje? Prihvatiti da su memoari kakve danas čitamo proizvod popularne (komercijalne, masovne) kulture u istoj mjeri u kojoj su proizvod radikalne misli (da je žena autor vlastite sudbine) ne znači upasti u zamku neoliberalnog feminizma, već (foucaultovski) „hvatati se u koštac sa zamkom u kojoj se neizbježno nalazimo“. (Nelson, 73) Kaling, kao i Dunham, pokazuje svoju ljubav prema poslu koji se, za razliku od onoga što obožavatelji/ce Mindy Kaling najčešće vide, ponajviše sastoji od pisanja. Dok Kaling priznaje vizualni medij pomoću kojeg je u najvećoj mjeri prisutna umetanjem slika u knjigu, najviše njenih šala, užitaka i krahova proizlazi iz pisanja. Tako jedno poglavlje posvećuje scenarijima za serije koje će se sigurno pojaviti na televiziji sljedeće jeseni (96-

---

odbacivati zato što uvijek ukazuju na *nešto* (u ovom slučaju na užasne predrasude koji patrijarhat perfidno usađuje u same žene).

<sup>42</sup> Moram priznati da me iznenadilo koliko je autorski glas Mindy Kaling blizu glasu Mindy Lahiri, liku iz njene serije *The Mindy Project*. Baš kao i kritičari koje optužujem za brkanje granice između pripovjedačkoga glasa i autorice memoara, očekivala sam da će pripovjedačica Mindy Kaling biti miljama udaljena od šašavih, neprimjerenih i često uvredljivih izjava Mindy Lahiri, no umjesto da svjedočim jednom sasvim novom glasu, učinilo mi se da je glasu Mindy Lahiri dana težina i mudrost kojom rijetko kad u potpunosti raspolaže te da pripovjedačica funkcionira kao ublažena verzija istog lika.

<sup>43</sup> Termin za koji u hrvatskom jeziku nema još uvijek nema pristojnog ekvivalenta, a koji obuhvaća sve „nebijele“ žene.

100), a možda najveće razočaranje prepričano u knjizi posljedica je nepriznavanja njenog autorskoga glasa na objavi nominacija za televizijsku nagradu *Emmy*. (115-120) Kaling se također upušta u metatekstualne komentare pa tako secira razlike između „sebe“ i Mindy Lahiri dijeleći ih na „stvari koje bi Mindy Lahiri napravila, a ona ne bi“ i „stvari koje bi obje napravile“. (84-85) Slična se priča o (de)konstrukciji identiteta javlja u memoarima Carrie Brownstein *Hunger Makes Me a Modern Girl*: „My persona would not be about artifice or flamboyancy, it would not be alien or otherworldly, it would be about kineticism, it would be about movement. [...] I would be galvanic onstage so that offstage I could try to figure out how to eventually live with a stillness, with myself.“ (120) Brownstein čitatelju/ici nudi narativ o traženju identiteta od prve stranice: „I've always felt unclaimed“, (3) ali se s njime poigrava i to ne samo kada aludira na „realnost“ u kojoj memoare piše ona Carrie Brownstein koja je našla (?) način da „živi u miru“ ili kada osjeća da je njen identitet „posredovan“ (119), već i svaki put kada preuzima prvo lice množine, tj, svaki put kada umjesto „ja i ostale članice sastava *Sleater-Kinney*“ napiše „mi“. No ulogu izgradnje identiteta i izgradnje narativa primarno imaju osjećaji – dok Mindy priznaje da se osjeća ranjeno zato što se njenom prijatelju ne sviđa nešto što je napisala, a da bi svoje osjećaje prekrila ponaša se „leđeno, kao relevantan, važan ženski glas koji izražava svoju istinu“ (125), Brownstein pisanju tekstova pjesama pristupa s osjećajem velike odgovornosti<sup>44</sup>, osjećajem koji kod svojih kolega ne vidi, svjesna da niti može niti zna „osjećati ili glumiti takvu privilegiranost“, odavati dojam da joj *nije stalo*. (192) U tom je smislu pisanje i emocionalan teret, pogotovo kada autorica zbog njega ispašta na vrlo realnoj razini. Tome najbolje svjedoči neugodno iskustvo koje je Maggie Nelson doživjela nakon pisanja *Jane – A Murder*, knjige koja se bavila osobnom temom ubojstva Nelsonine tetke. Nakon što je primila prijeteće pozive i pisma, Nelson piše: „I too nursed terrible fears, that I would be murdered as Jane was, as punishment for my writerly

---

<sup>44</sup> Kao što pristupa i pisanju za satiričnu seriju *Portlandia*, koju je stvorila i u kojoj glumi s komičarom Fredom Armisenom. Njeno je pisanje uvijek angažirano i feminističko.

transgressions“, (142) što pripisuje širem problemu autorica koje strahuju da će, zato što otkrivaju sebe u svom pisanju, biti kažnjene. (ibid.) No Nelsonino je rješenje za strah i sumnju srce ovoga rada – nastaviti pisati, izražavati emocije, boriti se jezikom osjećaja protiv marginalnosti i opresije.

Za kraj, prije nego što poglavlje o Internetu dokine svaku nedoumicu o tome tko može/smije pisati (svi/e!), želim se osvrnuti na još jedan aspekt zbog kojeg je svaki ovakav ukoričen tekst radikal – nasljeđe muškog bijelog heteronormativnog kanona i Autora još uvijek caruje. Muškarci na najrazličitijim pozicijama i putem najrazličitijih kanala obeshrabruju žene da pišu. Kate Zambreno navodi primjer psihijatra zbog čije je dijagnoze osjećala da nikada neće stvarati i koji je u nju usadio strah od izražavanja toliko velik da se javlja i godinama nakon tog razgovora<sup>45</sup>. (254) Rješenje nije u bijegu od jezika koji je „kontaminiran“ stoljećima muškog autoriteta, već u preuzimanju tog istog jezika i utiskivanju vlastitog glasa u njega. Rebecca Solnit u eseju o tzv. *mansplainingu* priznaje da se osjećala znatno sigurnije i nepoljuljanije željom muškaraca da dominiraju diskursom i uvijek budu u pravu kada joj je objavljena knjiga. (7) Tvrdi da je pisanje ili bilo koji oblik ustrajanja na vlastitom glasu ono što pomaže ženama ne samo u borbi protiv dosadnog *mansplaininga*, već i da ih se, vrlo konkretno i praktično, počne promatrati kao „pouzdanе svjedokinje vlastitom životu“. (8) Memoari su jedan od koraka na tome putu – putu na kojemu žene mogu biti i nepouzdanе pripovjedačice i pouzdanе svjedokinje, na kojemu mogu zadržati ambivalenciju literarnosti i svjedočanstva. Neka „bijeli očevi“ misle i postoje, one će vikati sa stranica, snažne protiv nevidljivosti: „Osjećam, dakle, slobodna sam“. (Lorde, 38)

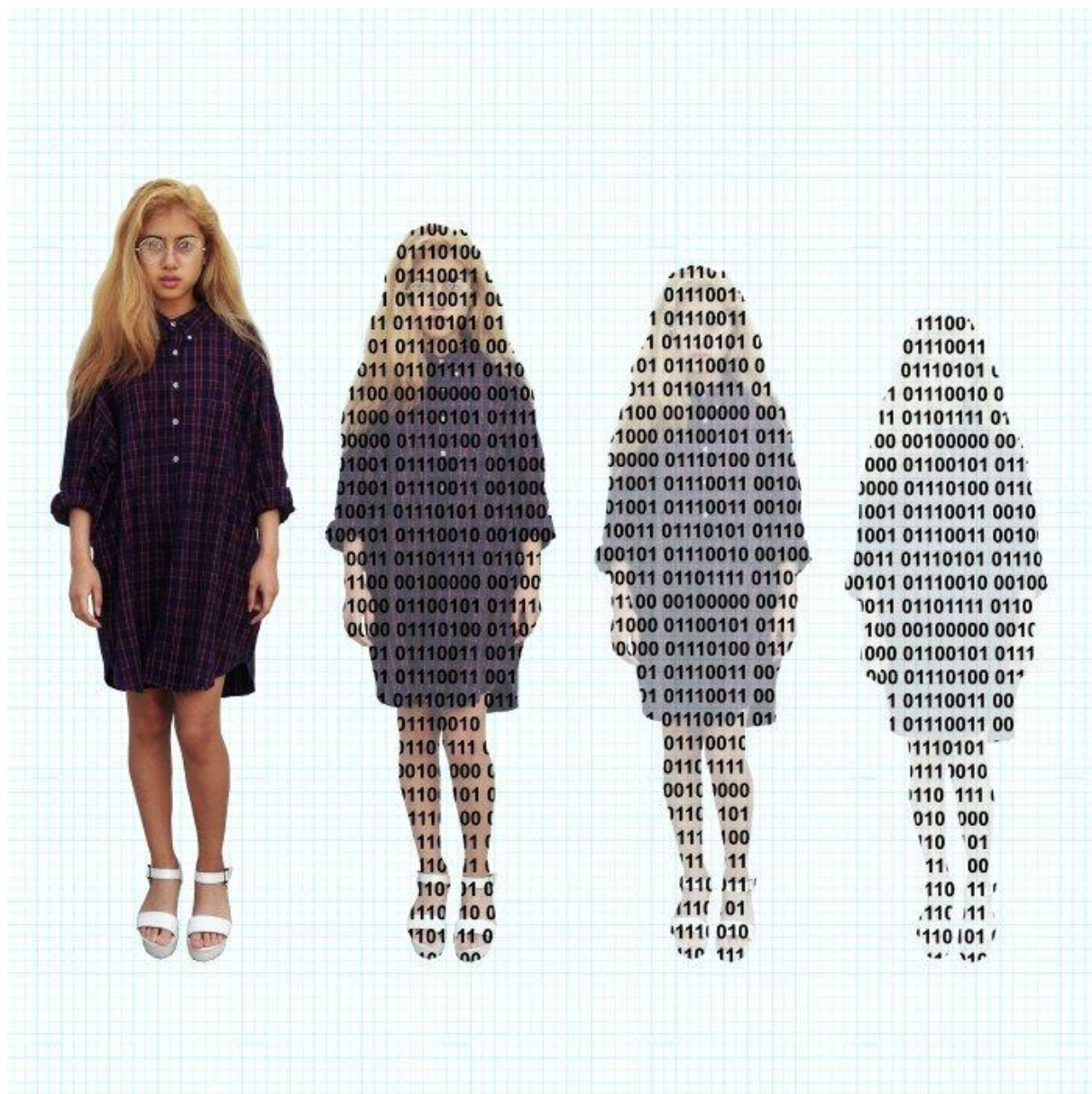
---

<sup>45</sup> Odmah mi na pamet pada Rory Gilmore iz američke serije *Gilmoreice* koju na gotovo identičan, iako manje institucionalan način u razvojnem procesu koči Mitchum Huntzberger, otac Rorynog dečka Logana i glas muškog autoriteta u području koje Rory zanima. Mitchum joj, naime, govori da nema „ono što je potrebno“ da postane novinarka, a nakon toga Rory se emocionalno raspada, posvađa se s majkom te nakratko prekida fakultet, potpuno nesigurna u sebe i svoje (izvanredne) sposobnosti.

### 3. OSJEĆAJI NA MREŽI

*Entombed in the shrine / Of zeros and ones / You know*

St. Vincent, *Huey Newton*



Anastasia Alphina, iz serije kolaža *Decrypted*

### 3.1. Magičan dobitak

Za razliku od povijesti memoara, povijest Interneta mnogo je kraća – u „inkarnaciji“<sup>46</sup> relevantnoj za ovaj rad upravo je proslavio 25. rođendan. Nemoguće je opisati što je sve Internet i što je sve na Internetu. Katalogizacija sadržaja, kao i njihova važnost nemoguća je iako je mnogo lakša nego katalogizacija i pronalaženje podataka koji postoje u fizičkom obliku, tj. u knjigama. Prema tome, moj se zadatak ovdje svodi na prikaz sićušnog zakutka internetskog prostranstva. Želim predstaviti Internet bez pretjeranog ulaženja u binarni sustav, megabajte, simultanost i web-dizajn iako su to sastavnice svake sekunde pretraživanja Interneta i objavljivanja na Internetu. Da, Internet ima „svoju logiku, svoj tempo, svoj idiom, specifičnu paletu boja, politiku i vlastiti emocionalni senzibilitet“ (Heffernan, 18) i da, „gotovo dvije milijarde ljudi zauzelo je mjesto na Internetu te se još uvijek na njega prilagođava“. (ibid.) No najbliže čemu dolazi moje tumačenje Interneta jest spremište sadržaja, što je opet vrlo fizička i dosta pasivna odrednica nečega što je u svojoj suštini neopipljivo i okrenuto aktivnome<sup>47</sup> (aktivizmu?). U nedostatku bolje metafore, poslužit će i ova, između ostalog, i zato što se bešavno nadovezuje na dnevničku formu prisutnu kod analize memoara, a posebno istaknutu u ovom, kao i posljednjem, dijelu rada. Internet je poput dnevnika koji može biti i privatan i javan. I stoga je njegova najbolja i najznačajnija karakteristika ta što apsolutno svima dopušta da tu odluku donesu sami/e<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Ovo se odnosi na prvu javnu web-stranicu koja je na Internetu osvanula 6. kolovoza 1991.

<sup>47</sup> „The natural question which arises is whether Twitter is different in any meaningful way. An argument can be made that, within Western society itself, Twitter and other microblogging sites do indeed represent a significant 'demotic turn' (i.e. ordinary people are able to break 'news', produce media content, or voice their opinions publicly). Microblogging, more than many web spaces, is event driven. [...] Although traditional media industries usually determine what events become considered important, many trending topics come into being through a single tweet or a small group of individuals.“ (Murthy, 1064)

<sup>48</sup> Ovdje se, naravno, ne referiram na potpunu demokratičnost Interneta kada je u pitanju „curenje“ privatnog sadržaja u javnost jer nje nema. Po tom pitanju Internet je jednako nasilan kao i „stvarni život“, a počinitelji virtualnih zločina opet su u velikom broju slučajeva muškarci. Ono o čemu govorim jest činjenica da svatko s pristupom Internetu može objaviti nešto ili odabrati da neki privatan zapis spremi u *cloud* – objavljivanje na Internetu nije ograničeno muškim autoritetom.

Virginia Heffernan tumači Internet kao „paradigmatičnu magiju“ (17) koja se objedinjuje s gubitkom:

It turns experiences from the material world that used to be densely physical – involving licking stamps, say, or winding clocks or driving cars to shopping centers – into frictionless, weightless and fantastic abstractions. As Lawrence Lessig puts it, ‘The digital world has more in common with the world of ideas than with the world of things.’ And yet it’s still here, the persistent sense of loss. The magic of the Internet – the recession of the material world in favour of a world of ideas – is not pure delight. It seems we are missing something very worthwhile and identity-forming from our pre-digital lives. Is it a handwritten letter? Is it an analogue phone call? Is it a quality of celluloid film, a multivolume encyclopedia, or a leather-bound datebook? Is it a way of thinking or being or even falling in love? (17)

Također, gubitak se širi i na duh vremena pa tako Heffernan doba Interneta poistovjećuje s dobom gubitka ideala:

Digital life in its current extremely visual, social, portable, and global incarnation, rewards certain virtues. They're not the ones many of us grew up with. Engagement, emotional expression, liberalism, tolerance, self-knowledge, irony: these values of the 1970s, refined while I was in college and then in graduate school in the 1990s, lost a great deal of urgency after the turn of the millennium.“ (8-9)

Za razliku od Heffernanine teorije, ja ne kanim Internet tumačiti kroz gubitak, pogotovo ne gubitak „vrijednosti“. Najviše što ću se gubitku približiti je kroz tumačenje ispreplitanja Interneta i opipljivih sadržaja koje na tržištu usmjerenom prema tinejdžericama i mladim ženama doživljava *boom* i koje mi se čini kao najbolja moguća nadopuna jednoga drugime. Ovdje je gubitak prisutan utoliko što opipljivi sadržaji ne bi postojali bez digitalnih, a digitalni ne bi dobili auru posebnosti o kojoj Lena Dunham piše kada objašnjava kako su fotografije njene majke posebne zato što je proces stvaranja trajao duže i iziskivao više napora. (95) Potražnja za ukoričenim internetskim sadržajem nije osuda instant-kulture, kojoj Dunham i sama pripada, već je pokušaj legitimizacije novoga u svijetu koji se na novo još nije



priviknuo<sup>49</sup>. Ono gdje je Internet jednak „stvarnosti“, gdje gubi jednako kao i „stvarnost“, bez obzira na tobožnje mehanizme zaštite koji, umjesto da svakim danom postaju sve efikasniji, kao da stagniraju, jesu ideje i misli koje ljudi (opet češće muškarci nego žene<sup>50</sup>) sa sobom donose u zajednički, neadekvatno nadzirani prostor:

Just as offline spaces are rampant with sexist men, online venues have their own share of omnipresent sexist male bloggers who have taken it upon themselves to harangue and harass female bloggers on virtually every feminist issue. If the profile of the said female blogger also highlights that she is not white and, in fact, brown and Muslim, male Western sexist bloggers increase their virulent hatred by slinging a list of racist obscenities at those Muslim social media users. (Kasana, 238)

Zato je ključno isticati primjere koji spremište sadržaja pretvaraju u aktivističku borbu, a da ne koriste nikakva sredstva doli jezik i fotografije/videozapise te da je svakodnevni život ono što sačinjava njihov aktivizam. Na tom tragu, Heffernan nudi jednostavnu teoriju koja i gubitak pretvara u vrijednost: „Beauty can be found in it. Pain too – and loss. Agony and ecstasy is what I mean: the Internet may not be reality, but it's very real art“ te Internetu dopušta da bude više od „marginalije i kiča“. (13) Vraćanje je to na miješanje svakodnevnog iskustva s umjetnošću i interpretiranje te mješavine kao feminističkog aktivizma. Ženski autorski glas na Internetu ne treba čekati potvrdu ili odobrenje te može nefiltrirano pisati o vlastitom iskustvu i neposredovano dokumentirati svoje tijelo, ukratko, kreirati svoj identitet i

---

<sup>49</sup> Nisam, zapravo, sigurna je li baš tako. Moja iracionalna želja da nešto *posjedujem*, ali i očiti podtekst takve želje – internetski sadržaj koji je sačuvan, koji pripada samo meni i dalje ne spada u kategoriju posjedovanja, tj. posjedovanje je uvijek materijalno, opipljivo – navode me da oprezno dodam kako možda, samo možda internetski sadržaj ipak predstavlja gubitak.

<sup>50</sup> Žene su žrtve: „The comedian Kate Smurthwaite received 2,000 abusive tweets for objecting when a men's rights activist called her “darling” in a TV debate. Some called her “bitch”, “slut”, “harpy”; some were explicit threats of violence and rape. After going on Question Time, the historian Mary Beard received hundreds of messages attacking her appearance. And the scientist Emily Grossman received so many hostile, sexist tweets when she talked about sexism in science, she was forced to take a break from social media. But it's not just public figures. I've heard stories of teenagers who have stopped going into college, women who have withdrawn from social media or been forced to change their work after being bombarded with online attacks.” (Cooper, 2015) Lena Dunham napuštala je Twitter nekoliko puta upravo zbog nasilja s kojim se svakodnevno trebala nositi, a nedavni žestoki, užasavajući rasistički i seksistički napadi na komičarku i glumicu Leslie Jones napokon su natjerali javnost na malo dugotrajniju diskusiju o prevenciji i onemogućavanju internetskog nasilja.

nadahnuti svoju publiku/*online* zajednicu. a budući da se mogućnost za takvo djelovanje pojavila tek nedavno, u fokusu su, više nego ikad, mlade žene...

### 3.2. Mlade narcise: Milenijalke

Djevojke/žene rođene između ranih osamdesetih godina prošloga stoljeća i kasnih devedesetih/ranih dvijetisućitih ovoga stoljeća nazivaju se milenijalkama. Iako termin (koji može biti zamijenjen i nešto konvencionalnijim nazivom „Generacija Y“<sup>51</sup>) obuhvaća cijelu generaciju te podaci vezani uz njega jednako podrazumijevaju i mušku i žensku populaciju, u popularnoj se kulturi nepogrešivo vezuje uz mlade žene, njihovu rastuću vidljivost i sve širi raspon reprezentacije njihovih iskustava. Još je jedna razlika ta što se za cijelu generaciju koristi s negativnim prizvukom ili gotovo kao izraz sućuti, a za ženski dio obično dobiva sjajan, nov prizvuk<sup>52</sup> u kojemu su pojedinke imenovane „predvodnicama milenijske generacije“, a tada biti milenijalka znači biti progresivna, emocionalno inteligentna osoba s visokom razinom svijesti o sebi i svijetu, virtualnom i „stvarnom“. U popularnoj su kulturi milenijalke percipirane kao autorice i aktivistkinje – žele same ispričati svoje priče i pomoći drugima da ispričaju svoje, a njihova je mladost začuđujući faktor koji ih izmješta iz očekivanog, utabanog puta odrastanja, ali i situira kao generaciju koja redefinira što znači biti mlad/a. No to je „samo osjećaj“ pa evo kako statističari/ke i kritičari/ke percipiraju milenijalce/ke.

Joel Stein, novinar *The Timea*, milenijalce/ke doživljava kao „ja-ja-ja-generaciju“<sup>53</sup> te, iako pokušava poduprijeti svoje tvrdnje činjenicama, uglavnom obavija tekst negativnim

---

<sup>51</sup> Iako se neki zalažu da „Generacija Y“ označi kraći vremenski odsječak i označi one koji su odrastali/e na samom početku sage o Internetu. (<https://medium.com/@thehipp/fuck-you-i-m-not-a-millennial-e92e653ceb39#.1rittn5bm>)

<sup>52</sup> Osim u pojedinim, kasnije izdvojenim slučajevima.

<sup>53</sup> Znakovito, to je upravo ona iznimka u kojoj pozitivne konotacije termina primijenjenog na djevojke/žene izostaju. Narcizam je, kao što je analiza memoara pokazala, percipiran kao ženska „boljka“ pa tako nije slučajnost što je na naslovnici *The Timea* djevojka koja pozira za *selfie*.

sentimentom koji nema previše veze s postocima, ali zato ima veze s raširenim predrasudama o suvremenoj mladenačkoj kulturi:

Here's the cold, hard data: The incidence of narcissistic personality disorder is nearly three times as high for people in their 20s as for the generation that's now 65 or older, according to the National Institutes of Health; 58% more college students scored higher on a narcissism scale in 2009 than in 1982. Millennials got so many participation trophies growing up that a recent study showed that 40% believe they should be promoted every two years, regardless of performance. They are fame-obsessed: three times as many middle school girls want to grow up to be a personal assistant to a famous person as want to be a Senator, according to a 2007 survey; four times as many would pick the assistant job over CEO of a major corporation. They're so convinced of their own greatness that the National Study of Youth and Religion found the guiding morality of 60% of millennials in any situation is that they'll just be able to feel what's right. Their development is stunted: more people ages 18 to 29 live with their parents than with a spouse, according to the 2012 Clark University Poll of Emerging Adults. And they are lazy. In 1992, the nonprofit Families and Work Institute reported that 80% of people under 23 wanted to one day have a job with greater responsibility; 10 years later, only 60% did. (2013)

Za njihovu opsesiju samima sobom djelomično krivi prethodnu generaciju („ja-generaciju“) koja ih je, uz pomoć relativno stabilnog socio-ekonomskog položaja i uz još veću pomoć Interneta<sup>54</sup>, razmazila. No realnost je mnogo drugačija, a „okrutne brojke“ ne idu na ruku kritičarima, već milenijalcima/kama (iako im, ironično, uopće ne idu na ruku):

This trend of being an underemployed millennial is also not unique to New York. A recent report released by the left-leaning Economic Policy Institute found that for recent college graduates, aged between 21 and 24 years old, the underemployment rate was 12.6%, compared to 26.8% in 2007. “A third of young high school graduates are underemployed and one in eight young college graduates is underemployed. Those are improvements from last year, but nowhere near the economy of 2000,” Teresa Kroeger, one of the authors of the EPI report's authors, told the Guardian. The economy of 2000, by some standards, is when the economy has been at its best in the recent history. Not only are these millennials working jobs that do

---

<sup>54</sup> “Millennials have come of age in the era of the quantified self, recording their daily steps on FitBit, their whereabouts every hour of every day on PlaceMe and their genetic data on 23 and Me. They have less civic engagement and lower political participation than any previous group. This is a generation that would have made Walt Whitman wonder if maybe they should try singing a song of someone else.” (Stein, 2013)

not require the college degrees they have spent years obtaining, but they are also burdened with debt. Those living in New York's five boroughs owe about \$14bn in student loans, according to Stringer's office. "Nationwide, total student loan balances held by all borrowers under 30 years old increased at nearly a 10% annual rate between 2005 and 2014, reaching \$369bn," it said.<sup>55</sup> (Kasperkevic, 2016)

Što se njihove „prosvjećenosti“ i posvećenosti promjeni tiče, statistike pokazuju da njihov aktivizam i lijevo orijentirani stavovi možda proizlaze i iz činjenice da su rasno najraznolikija generacija do sad, kao i da su prva generacija koja je od djetinjstva bila u dodiru s tehnologijom:

They are also America's most racially diverse generation. In all of these dimensions, they are different from today's older generations. And in many, they are also different from older adults back when they were the age Millennials are now. Pew Research Center surveys show that half of Millennials (50%) now describe themselves as political independents and about three-in-ten (29%) say they are not affiliated with any religion. These are at or near the highest levels of political and religious disaffiliation recorded for any generation in the quarter-century that the Pew Research Center has been polling on these topics. At the same time, however, Millennials stand out for voting heavily Democratic and for liberal views on many political and social issues, ranging from a belief in an activist government to support for same-sex marriage and marijuana legalization. [...] They are "digital natives"—the only generation for which these new technologies are not something they've had to adapt to. Not surprisingly, they are the most avid users. For example, 81% of Millennials are on Facebook, where their generation's median friend count is 250, far higher than that of older age groups (these digital generation gaps have narrowed somewhat in recent years). (Pew Research Center<sup>56</sup>, 2014)

Prekarnost je milenijalna životna činjenica pa ova generacija želi izvući maksimum iz honorarnih poslova ili se poslovno probiti i obogatiti (Ng et al., 282) vrlo mladi/e na kreativnim, do nedavno nepostojećim, poslovima koje im omogućava sraslost s Internetom da ne bi doživjeli sudbinu svojih roditelja i ulagali vrijeme u posao s kojeg bi na kraju bili otpušteni. (ibid.) Također, od posla očekuju da ih ispunjava (ibid.), da bude više od karijere,

---

<sup>55</sup> Kao početna i završna godina milenijske generacije u ovom su slučaju uzete 1985. i 1996.

<sup>56</sup> <http://www.pewsocialtrends.org/2014/03/07/millennials-in-adulthood/>

da njihov posao bude zvanje. Prekarnost je oznaka stanja ženskog identiteta, želja da rade ono što ih ispunjava skuplja se kroz stoljeća – milenijska generacija = milenijalke.

Uz narcizam (čije su posljedice već spomenuti *TMI*, *navel-gazing*, *oversharing*), najveća je predrasuda s kojom se milenijalke susreću njihova mladost. Iako unutar generacije variraju između tinejdžerica i žena u drugoj polovici tridesetih godina, generacija su koja još ni u svom krajnjem dijelu nije stupila u srednje godine, tj. godine u kojima se očekuje „ozbiljno“ promišljanje te „visoka“ teorija i umjetnost. Problem je to koji ne okružuje samo internetsku zajednicu mladih feministkinja, već i autorice memoara (koje su ionako dio te iste internetske zajednice, ali se izražavaju i kroz „visokoj“ kritici „primjereniji“ medij). Dunham je memoare napisala prije tridesete<sup>57</sup>, Kaling je autorica čak dvije knjige, a status milenijalke „izmaknuo“ joj je za samo godinu dana. Autorice blogova<sup>58</sup>, projekata i ostalih sadržaja o kojima će biti riječi u nastavku još su mlađe. Nitko nije podcjenjeniji od mlade žene koja stvara – njima se „oprašaju ekscentričnosti“ (Zambreno, 257), ali ozbiljnost nikada pa je Internet mjesto gdje (mlade) žene „pregovaraju o tome što znači biti autorica ili što znači biti žena“. (ibid., 286) Internet kao skladište sadržaja koje mlade žene stvaraju kako se druge žene ne bi osjećale inhibirano, kako ne bi vidjele sebe samo kao „likove, već i kao autorice“ i posljedično, smogle snagu da i same pišu. (ibid. 244) No paralelno kritici mladosti, događa se i ono što se neumitno mora dogoditi kada popularna kultura nanjuši novac<sup>59</sup> – mladost dobiva

---

<sup>57</sup> Odgovorivši tako na pitanje postavljeno u epizodi *Twenty-Something Girls vs. Thirty-Something Women* koje mlada obožavateljica pisanja Carrie Bradshaw postavlja Carrie: „Je li prerano početi pisati memoare u dvadeset petoj?“, odgovorivši na zebnju koju mlada studentica povjerava Kate Zambreno – boji se da s dvadeset godina nema dovoljno *iskust(a)va*. (242)

<sup>58</sup> Tek sam nedavno uočila suptilan, gotovo nevidljiv narativ koji se o blogericama i njihovom bilježenju svakodnevnog provlači kroz popularnu kulturu i to u filmu koji sam gledala nebrojeno puta. *Julie & Julia*, posljednji film u karijeri Nore Ephron, gotovo cijelim svojim trajanjem inzistira na etiketiranju Julie Powell kao žene opsjednute samom sobom i zbog toga nepodnošljive svojoj okolini (samo joj njen muž, „svetac“, može oprostiti toliki narcizam, ali i on je proziva govoreći joj da jednoga dana, kada prestane pisati blog, svijet se više neće vrtjeti oko nje). Njen sam lik i sama doživljavala kao „najiritantniji“, nikako ne povezujući njenu strast prema pisanju s blogom koji vodi.

<sup>59</sup> Zambreno tvrdi da je *online* prisutnost bila pokazatelj alijeniranosti od kapitalizma i „velikih njujorških izdavačkih kuća“ (295) i taj je trenutak u razvoju Interneta već na izmaku – blogovi, *Twitter* i *Instagram* računi pretvaraju se u knjige, a *online* autorice postaju zvijezde popularne kulture te od nje profitiraju čak i kada nisu objavljene.

sve više javnog prostora. A cilj je milenijalki iskoristiti taj prostor da pobjegnu od stereotipije koja ih prati i dopustiti ženskom (milenijalnom, internetskom) iskustvu da bude prožeto „naslađivanjem sa svojom moći“, (Dunham, 36) da bude raznoliko i demokratično, da bude baš *sve*.

### 3.3. Stvaranje identiteta i (ne)posred(ova)no iskustvo

Izgradnja identiteta milenijalki na Internetu ne preklapa se posve s analizom identiteta konstruiranog kroz pisanje. Kao prvo, Internet nudi vizualnost kao jedini ili jedan od načina izražavanja. Po tom pitanju, (doslovne) slike žena dovode u pitanje sve ranije slike žena koje su, kako ističe Hans Mayer, „za njih stvorili drugi“<sup>60</sup>. (126) Kao drugo, Internet nudi mnogo lakši i brži pristup objavi pa su prikazana iskustva često uistinu objavljivana za vrijeme događaja o kojem svjedoče. Takva neposrednost, koja konzumentici sadržaja obećaje izravnu, nefiltriranu sliku njenih idola, stup je feminističko-milenijalne prisutnosti na Internetu. Podrobnije ću ih obrazložiti na konkretnim primjerima.

Kao uvodni primjer uzimam tri jednako važna aspekta internetske prisutnosti feministkinje Audrey Wollen<sup>61</sup> (uz neizbježno ispreplitanje s drugim umjetnicama/aktivistkinjama). Wollen je postala prepoznatljiva po nekoliko intervencija koje je unijela u dokumentiranje svakodnevnog iskustva na *Instagramu*. Prva od njih je poziranje u prostorijama sveučilišne ordinacije imitirajući pritom poze sa slika koje pripadaju klasičnoj zapadnoj umjetnosti. Intervencija je to na tragu kritike „predodžbi žena“ koja je, kako prenosi Toril Moi, „bila usmjerena na proučavanje ženskih stereotipa u muškom pisanju“ (67). Wollen umjesto književnosti „čita“ i reinterpreтира slike koje više nisu fokalizirane kroz tzv. *male gaze* niti su nastale da bi mu udovoljile, već njihova očita insceniranost ukazuje na

---

<sup>60</sup> Ambivalencija nestaje – to nisu slike koje žene „bez protuslovljenja preuzimaju kao prividnu društvenu evidenciju“, već su slike „koje žene stvaraju same o sebi“ i kojima propituju povijest za njih stvaranih slika.

<sup>61</sup> Sve su fotografije preuzete s njenog *Instagram* računa: <https://www.instagram.com/audreywollen/>.

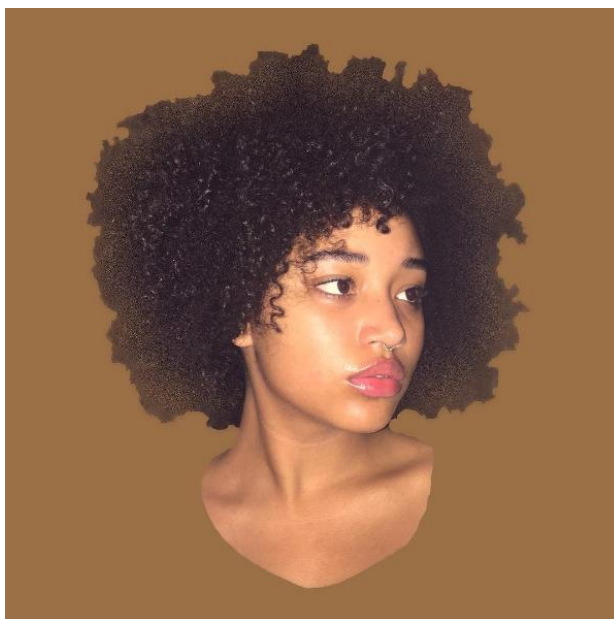
apsurdnost žene koja u svim situacijama treba izgledati zavodljivo, sneno i pasivno. Jukstapozicija bolničkog, svakodnevnog okruženja i Wolleninih iskonstruiranih zavodljivih poza dovodi u prvi plan stoljetnu praksu slikanja žena, a ne njenu vlastitu seksualnost ili udvaranje *male gazeu*. Wollen slike podnaslovljuje: „The Ecstasy of Saint Theresa at the UCLA Pain Management Center“ ili „The Reclining Venus of Pediatric Oncology“ osiguravajući tako da svatko kome je aluzija promakla shvati da ona zna što radi, da kontrolira vlastiti narativ te da vrši kritiku radeći od objekta subjekt: „...to explore how the women-in-bed, the archetypal art history nude, might be re-staged as an agent rather than an object“. (Martinez, 2015)



Uz feminističku kritiku, njene fotografije obavljaju i posao bilježenja vlastitog/osobnog narativa – one su način na koji se Wollen šali/nosi s iskustvom raka koji je pobijedila kao tinejdžerica.



Na sličan se način u povijest umjetnosti umeće<sup>62</sup> Amandla Stenberg<sup>63</sup>, glumica i aktivistkinja, a njena kritika ide još dublje zbog sustavnog prešućivanja i brisanja crnih žena iz povijesti (umjetnosti):



<sup>62</sup> Opis fotografije: „bust of a naive prince“

<sup>63</sup> Fotografija preuzeta s njenog *Instagrama*: <https://www.instagram.com/amandlastenberg/>



Druga, možda najvažnija, Wollenina intervencija jest otvaranje polja djevojačke/ženske tuge kroz koncept nazvan *Sad Girl Theory*:

Sad Girl Theory is a proposal — a gesture, a question — that's structured around the idea that girls' sadness and self destruction can be re-staged, re-read, re-categorised as an act of political resistance instead of an act of neurosis, narcissism, or neglect. This opens up an entirely new history of activism: what happens if we understand "revolt" as something that can be internal, personal, performed on our own bodies instead of anothers? Girls' agency has been so dispersed and diluted throughout history; it makes sense to me that maybe the way we fight back has stopped mimicking the masculinised tactics of past revolutions. We can redefine what violence, activism, and autonomy can mean for girls by looking at the actions that are already so pervasive in girl-culture (self-hate, sorrow, suffering, and even suicide) and asserting them as scenes of protest. (ibid.)

Rođena je iz “kulta tragičnih kraljica koje su oduvijek fascinirale mlade žene”, (Watson, 2015) a u svakom novom intervjuu Wollen dodaje nove “tragične kraljice” pa raspon varira od Judy Garland preko Elene Ferrante do Lane Del Rey. Zanimljivo je da i sebe smatra jednom od njih pa tako cilj *Sad Girl Theory* nije naprosto proučavati i reinterpretirati prošlost kroz prizmu emocija, već ukazati na činjenicu da smo sve mi “tragične kraljice”, odnosno da svaka djevojka/žena koja osjeća tugu ima potencijal za aktivističko djelovanje. *Sad Girl Theory* savršeno je uparena s internetskim djelovanjem te možda nikada ne bi uspjela da u pitanju nije medij tako neposredan kao Internet. Suze, “stvarne” ili namještene, mogu se uhvatiti i objaviti, više ih ni jedna djevojka s *Instagramom* ili *Tumblrom* ne mora skrivati. *Sad Girl Theory* način je i da se legitimiziraju i destigmatiziraju “nepoželjni” osjećaji. Iako je žensko iskazivanje emocija uvijek pretjerano (zato što žena jest emocija), patrijarhalnom je društvu posebno zastrašujuće svjedočiti onim emocijama koje u ženama nije poticalo (ali koje su i dalje *ženske*), koje je zbog toga kriminaliziralo: “A fear of the feminine in writing – of the hysterical, the emotional, the violent. Much as we fear women’s rage and tears”. (Zambreno, 36) *Discipliniranje* žena i njihove umjetnosti, književnosti kroz terminologiju mentalne bolesti (ibid., 55) nešto je što Internet polako, ali sigurno dokida. *Selfie*, „autoportret

digitalnog doba“ (Day, 2013), a zapravo tip fotografije koji postoji otkad je fotoaparata, tek sada ostvaruje puni potencijal svoje političke moći. Naravno, *mainstream* kritika i dalje ga doživljava kao sociološki fenomen s mogućim kolektivnim psihološkim posljedicama i, ponajviše, kao ultimativno izražavanje narcizma (mladih žena) pa tako Elizabeth Day počinje svoj tekst o povijesnom razvoju i sociološkim implikacijama *selfieja* sljedećim paragrafom:

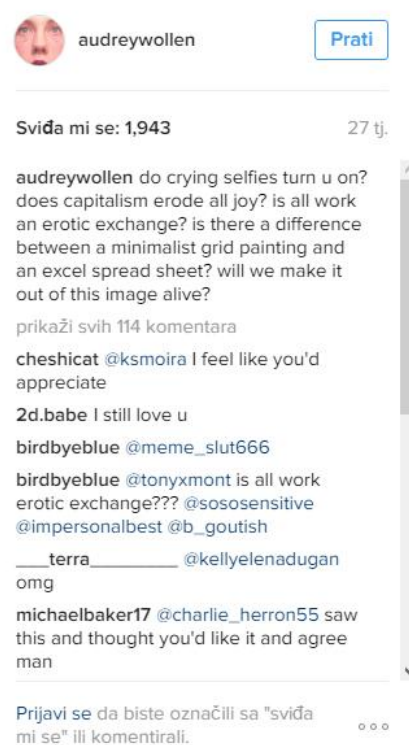
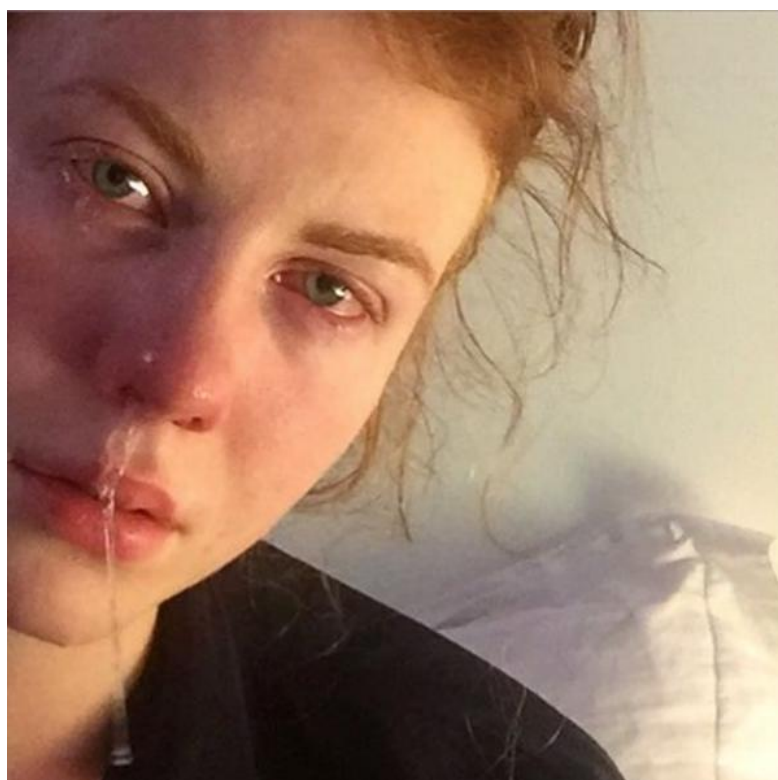
It starts with a certain angle: a smartphone tilted at 45 degrees just above your eyeline is generally deemed the most forgiving. Then a light source: the flattering beam of a backlit window or a bursting supernova of flash reflected in a bathroom mirror, as preparations are under way for a night out. The pose is important. Knowing self-awareness is conveyed by the slight raise of an eyebrow, the sideways smile that says you're not taking it too seriously. A doe-eyed stare and mussed-up hair denotes natural beauty, as if you've just woken up and can't help looking like this. Sexiness is suggested by sucked-in cheeks, pouting lips, a nonchalant cock of the head and a hint of bare flesh just below the clavicle. Snap! Afterwards, a flattering filter is applied. Outlines are blurred, colours are softened, a sepia tint soaks through to imply a simpler era of vinyl records and VW camper vans. (ibid.)

Takvo viđenje onoga što velikim dijelom sačinjava internetsku kulturu djevojaka/žena i dalje se bazira na pretpostavci da sve što one žele jest biti „savršene“. *Selfie* je samo najnoviji alat u stalnoj potrazi za načinima kako da žene izgledaju još vitkije, svježije, prirodnije, a opet sređenije i da jedna u drugoj izazivaju zavist<sup>64</sup>. Takav je diskurs još jedan klasičan oblik manipulacije i stigmatiziranja ženskog autorstva, a Wollen ga prekrasno odbacuje kada joj novinar postavi pitanje o *selfieju* kao „barometru našeg vremena“ (što nije samo po sebi negativno): „In the sense that it predicts the oncoming weather? I hope so. I hope the tomorrow's weather is young girls collectively staring at their own image, erasing it, and then taking it again, erasing it, and then taking it again, until they get it right, until things are the

---

<sup>64</sup> Ne može se poreći da ta strana *selfieja* postoji. Uostalom, većini je djevojaka/žena prvi instinkt izgledati što bolje u kontekstu mita o ljepoti u koji nas je zapadnjačka kultura indoktrinirala. Potraga za pravim *selfiejem* koji ćemo objaviti često nije bazirana ni na kakvim višim aktivističkim ciljevima, jednostavno želimo snimiti jednu fotografiju na kojoj mislimo da smo (sebi/drugima) lijepe. *Selfieji* uvijek označavaju neki oblik autonomije nad našom reprezentacijom i našim tijelima, ako ni zbog čega drugog, onda zato što nas ne fotografiraju muškarci. Wollen: „So, there's the pleasure of interruption (of stealing, of smearing) but also of identification and fantasy: I want to be the girl in the painting, I've always wanted to be the girl in the painting.“ (Watson, 2015)

way we want them to be.“ (Martinez, 2015) *Selfie* koji prati *Sad Girl Theory* neuredan je, „nesavršen“ i ne ispričava se zbog toga. Namješten ili ne, on pokazuje djevojku/ženu u trenutku u kojem je svijet i kultura žele učiniti nevidljivom:



Pokazivanje, *približavanje* slike nenašminkane djevojke kojoj su oči crvene i natekle, a nos neobrisan još je teško prihvatljivo. Kao i slike „nesavršenog“ tijela koje Lena Dunham stavlja u svoju televizijsku seriju. Kao i slike tzv. *body-positivity* pokreta koji ohrabruje djevojke/žene svih veličina i oblika tijela da objavljuju svoje fotografije bez srama, boreći se *vidljivom* ljubavi prema svojem tijelu protiv *fat-shaminga* te ostalih oblika posramljivanja i diskriminacije. Svi ti sadržaji više nisu marginalni („Internet nije marginalna umjetnost“) ni alternativni, oni su provalili u *mainstream*, a prvo što izazivaju je gađenje, upravo zbog svoje neočekivane blizine, kao što to objašnjava Sara Ahmed:

Disgust is clearly dependent upon contact: it involves a relationship of touch and proximity between the surfaces of bodies and objects. That contact is felt as an unpleasant intensity: it is not that the object, apart from the body, has the quality of 'being offensive', but the proximity of the object to the body is felt as offensive. The object must have got close enough to make us feel disgusted. As a result, while disgust over takes the body, it also takes over the object that apparently gives rise to it. The body is over taken precisely insofar as it takes the object over, in a temporary holding onto the detail of the surface of the object: its texture; its shape and form; how it clings and moves. It is only through such a sensuous proximity that the object is felt to be so 'offensive' that it sickens and over takes the body. (85)

Da bi gađenje nad djevojačkim/ženskim iskustvom prestala biti instinktivna reakcija (muškaraca i žena) blizina i intenzitet prikaza trebaju biti konstantni. Nakon što su stoljećima izbivale iz slika i riječi koje bi ih opisale kakvima jesu te kakvima se doživljavaju, djevojke/žene inzistiraju na prikazu *svega* da gađenje zamijeni apsolutno nikakva reakcija.

Posljednji je aspekt Wollenina stvaralaštva njen odnos sa samim Internetom. U intervjuima njen je stav sve do nedavno bio prilično pozitivan ili, u najmanju ruku, ambivalentan:

I like to think of social media like a landscape, with little territories that pop up, sprawling cities, and little one-to-one meetings, with easy communication between all of them. It kind of collapses what we think of as macro and micro, global and local. It's not utopian and it's not dystopian, it's just another landscape of human interaction. And it's all owned by corporations, just like our actual landscape. On Instagram, though, there are these territories of girls and

other marginalised bodies expressing themselves and making friends that would be probably be seen as radical leftist communes if they existed IRL. Just because they're happening digitally and not occupying a more obviously material space doesn't mean it isn't happening. (ibid.)

Wollen je svjesna neraskidivih veza koje Internet i „stvarni“ svijet povezuju i ne pokušava internetsko iskustvo prikazati kao neproblematično ili lišeno svih neugodnosti iz „stvarnog“ svijeta, ali, baš kao i ovaj rad, odlučuje se fokusirati na one web-stranice, one glasove, one *online* identitete koji umjesto perpetuiranja istih stereotipa ili diskriminatornog diskursa, stvaraju sigurna utočišta djevojkama i ženama bez da ih svode na naivne ili nemisleće objekte. Također, svoj „opipljivi“ rad opisuje istim terminima kao i svoju prisutnost na Internetu, emocije i riječi uvijek su prisutne: „I’m writing a book. At least, I’m saying I’m writing a book to justify how much time I’m spending alone in my room freaking out about words. [...] I count freaking out as a kind of work, so right now, I’m freaking out about girls, our histories and our futures, words, and how they change what girls are...” (Tunncliffe, 2015) No nedavno je na svom *Instagram* računu objavila izjavu koja problematizira upravo domenu konstruiranja djevojačkih/ženskih identiteta kojoj i sama pripada. Wollen propituje kako se njena *online* persona uklapa u okolinu koja je velikim dijelom toksična i mizogina te kako ona utječe na njeno autorstvo u „stvarnom“ životu. Otvara i pitanje granica *online* aktivizma<sup>65</sup> te se čini da ga u konačnici ocjenjuje nedovoljnim ako je sve na što se svodi „slika“. Izjavu prenosim u cijelosti na sljedećoj stranici:

---

<sup>65</sup> To se pitanje često nameće ne samo u internetskim, već i u umjetničkim vodama. Kao što sam već u poglavlju o memoarima citirala, govorenje o problemima (pisanje, vizualna reprezentacija) često nije smatrano dovoljno radikalnim, ono nije *djelovanje*. Iako se uvelike ne slažem s takvim stavom, istina je da u konačnici patrijarhat ne možemo pobijediti bez djelovanja, tj. bez intervencije u sva područja života koja supostojе s kulturom.

**“i have decided to take a hiatus from social media ~~ i’ve grown increasingly unsettled and at times deeply hurt by the climate of online feminism and my own position w/in it. i worry my ideas are eclipsed by my identity as an “instagram girl” and i watch as ppl whose work i really respect write me off and ppl whose work i don’t respect cite me as inspiration. “sad girl theory” is often understood at its most reductive, instead of as a proposal to open up more spacious discussions abt what activism could look like. my internet presence has been the best and worst thing in my life, and i owe it so much (so many friends! so much knowledge! so much solidarity and hope!!!) and i also find myself afraid of it, afraid of fucking up, afraid of being misunderstood, afraid of trusting ppl. that fear is toxic and stops me from writing/making the work i need to make. i’ll be back, and you can always find me around email or LA. in solidarity, tragic queens forever, audrey  
XXXXXX”**

Konstruiranje djevojačkog/ženskog identiteta na Internetu nalazi svoj vrhunac u Tavi Gevinson, „kraljici milenijalaca/ki“<sup>66</sup>, kako je u jednom intervjuu naziva intersekcionalna feministkinja, voditeljica i autorica Janet Mock<sup>67</sup>, dok Gevinson u tom istom intervjuu otvoreno naziva sve svoje identitete „konstruiranima“ za određenu svrhu. Gevinsonina internetska prisutnost sada je već poput legende – djevojka predtinejdžerske dobi započela je modni blog *Style Rookie* i svojim „zrelim“ glasom te smislom za neuobičajeno pokorila svijet. Iz bloga se razvio popularni *Rookie*, internetski časopis za tinejdžerice, a Gevinson je postala ne samo spisateljica, već i urednica, glumica i „medijski mogul“. Ono što je Gevinson oduvijek izdvajalo iz „klasičnih“ priča o mladim „zvijezdama“ bila je njena decidiranost da ostane „samo obična djevojka“ i da vrlo razborito, s velikim oprezom odabire svoje projekte. Istovremeno, iako ideološki više pozicionirana na kontrakulturnoj strani, Gevinson se „udvarala *mainstream* medijima i prihvatila biti na naslovnicama *New York Magazinea* ili *Teen Voguea*“. (Keller, 1) No „razborito“, „oprezno“ i „udvaranje“ nisu riječi kojima bi se opisala slika koju Gevinson odašilje u svijet, ili jesu, uz bezbroj drugih:

...Tavi nipošto ne želim predstaviti kao nekakvu idealnu model-tinejdžerku (to bi bio zanimljiv autogol) – ono zbog čega je smatram važnom njeno je kontinuirano propitivanje načina na koje se može bivati djevojkom/ tinejdžerkom/adolescenticom, kao i toga što nam u svakodnevici može značiti moda. Njena sposobnost da propituje granice uloge koju živi važna je i jer signalizira oblik prisutnosti feminizma u njenoj generaciji, stadij njegove evolucije. (Pukanić, 56)

Ipak, u svim identitetima koje preuzima jedna bi riječ mogla iskočiti kao poveznica – „autentičnost“. Nazvati *sve* identitete koje jedna osoba preuzima autentičnima možda se čini čudnim ili kontradiktornim, ali upravo je to Gevinsonina filozofija. Bez obzira radi li se o pisanju uvodničkog teksta u *Rookiejevu* mjesečnu temu ili pristajanju na tumačenje nekog lika na brodvejskoj pozornici, Gevinson tvrdi da je u izboru uvijek vode njeni osjećaji. Već sam

---

<sup>66</sup> Ovdje je vidljivo koliko se pod rodnom neutralnošću engleske imenice „millennials“ često ne može dokučiti govori li se o svima ili samo o milenijalkama te koliko je lako zaključiti da se zapravo govori „samo“ o milenijalkama (jer još nije uvriježeno da djevojačko iskustvo bude viđeno kao univerzalno).

<sup>67</sup> <http://www.msnbc.com/so-popular/watch/tavi-gevinson-queen-of-the-millennials-602771011543>

zaključila da bilo kakva (*online*, spisateljska, *celebrity*) proizvodnja identiteta kroz razne medije i sadržaje nije alat koji publici omogućuje da secira autoricu tog identiteta, ali Gevinson diskurs vodi na sasvim novu razinu. Ona paralelno reprezentira svijest o sebi/proizvodnji neke verzije sebe i autentično sebstvo. Josselyn Keller smješta je unutar postfeminističke kapitalističke popkulturne proizvodnje i ne prihvaća Gevinsonin/e identitet/e kao autentičan/ne:

While I discuss Gevinson in relation to this cultural moment where girls are encouraged to be entrepreneurs of the self, I want to emphasize that I am not arguing for understanding Gevinson's mediated persona as indicative of an inherent, authentic self –the 'real' Gevinson. Instead, I draw on theories of performativity to analyze Gevinson's actions, including her self-branding, as indicative of repetitive mediated performances that allow us to come to know her as a subject (Butler 1990). In doing so I employ a Butlerian conception of performativity that posits it as the 'reiterative power of discourse to produce the phenomena that it regulates and constrains' (Butler 1993). This framework is useful, as it recognizes the discursive limits in which Gevinson operates, yet does not foreclose the possibility of her agency in creating social change. (4)

Isto tako, priznaje joj kontriranje postfeminizmu: „By identifying publicly as a feminist Gevinson performs a political subjectivity, challenging hegemonic postfeminist discourses that suggest girls are apolitical and not interested in feminism, and creating discursive space for feminist politics within a postfeminist media culture.” (5) Ističe i Gevinsonin privilegiranu – bijelu, srednjoklasnu – pozadinu pa se postavlja pitanje koliko je točno Gevinsonina autentičnost<sup>68</sup> pristupačna:

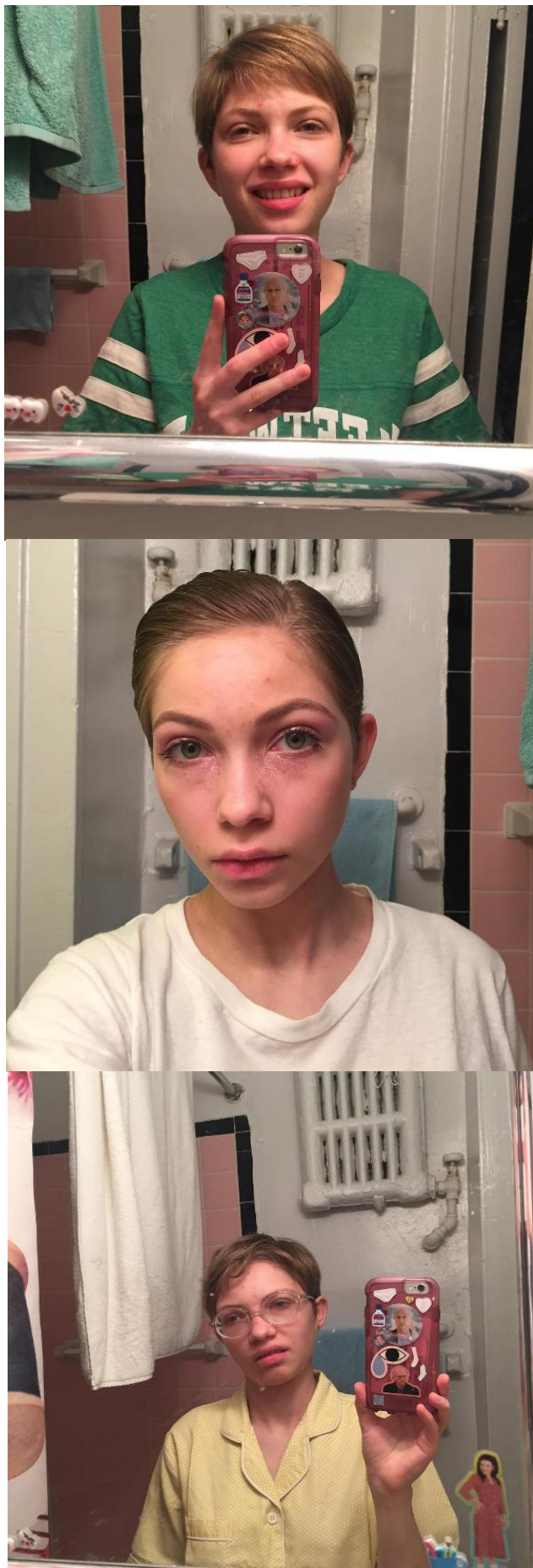
Nonetheless, I have also argued that Gevinson's success in creating Rookie is due, in part, to the currency of her self-brand as one of the stylish, smart, and culturally-savvy feminist. While it is inspiring and exciting to see young feminists gain public attention – which may point to a resurgence of feminism within mainstream media culture – I am suggesting that we must be critical of the ways in which self-branding remains about individual image. Thus, Gevinson's performance of a feminist identity becomes associated with her privileged subject position

---

<sup>68</sup> Fotografije koje slijede preuzete su s: <https://www.instagram.com/tavitulle/>.



A  
U  
T  
E  
N  
T  
I  
Č  
N  
A



D  
J  
E  
V  
O  
J  
K  
A

informed by whiteness, upper middle-classness, American-ness, and ultimately, high subcultural capital that grants her the opportunities to befriend Kathleen Hanna, enter into a promotional relationship with Urban Outfitters and generate income and celebrity status. This raises significant questions about the ability for feminism to function as a 'brand' while maintaining focus as a collective movement – a debate that has been recently taken up in the feminist blogosphere. (9)

Napokon, moram priznati da mi se Kellerino seciranje Gevinson ipak čini pregrubim, pogotovo zato što sama Gevinson neprestano ukazuje na rasne i (manje) klasne<sup>69</sup> probleme te se trudi da *Rookie* bude mjesto jednake reprezentacije za sve. Naravno da je *nemoguće* postići potpunu demokratičnost jednog portala, ali Gevinsonin je urednički i osoban, feministički trud veliki zalog za budućnost tinejdžerskih portala. Njenu bih *celebrity* autentičnost radije tumačila pomoću analize Andrewa Tolsona koji proučava način na koji se Geri Halliwell predstavlja u dokumentarnom filmu o njenom životu nakon izlaska iz sastava *Spice Girls*:

However, bearing these points in mind, I want to suggest that Geri offers some interesting insights into 'the person who speaks' in these circumstances. That is to say, if this is not simply a revelation of an essential 'real person', it is nevertheless a disclosure of a way of being a celebrity, a way of coping with its pressures, by mapping out and following through a self-conscious personal project. In tracing the path of this project, we can begin with one of the film's more intimate moments, where filmed in big close-up, in what seems to be a domestic location, Geri speaks of the difficulties in her private life. (448-449)

Na taj način svi bi se slojevi identiteta Tavi Gevinson, ali i ostalih autorica mogli tumačiti kao autentični, uvijek.

Završiti poglavlje o Internetu ne znam nikako osim da započnem novo koje se ionako od njega pretjerano ne odvaja. Kada uronim u *Rookie* i ostale virtualno-opipljive projekte, više neću moći uklopiti *Instagram* Tavi Gevinson pa zato zaključujem promišljanje o njenom i drugim identitetima vizualnim uvodom u *zajedništvo*:

---

<sup>69</sup> Ali vidno je svjesna i klase i kapitala. U predgovoru knjizi njene prijateljice i suradnice Petre Collins ovako opisuje umjetnička djela svoje generacije: „The book's final visual piece, by Jamia Wilson, is the most explicit about our quests for a kind of self-love that is real, on our own terms, and by our own *currencies*.“ (7, kurziv moj)



“I do not experience  
the anxiety of influence  
with these women  
writers that I love,...

...no, no, I experience  
instead the ECSTASY  
of influence.“

(Zambreno, 268)



#### 4. OPIPLJIVOST II: PROŽIMANJE

*Feel me. See me. Hear me. Reach me.*

Roxane Gay, *Bad Feminist*



Savana Ogburn, iz serije kolaža *Garden Variety*



Ovo je poglavlje posvećeno spajanju, preklapanju, ušivanju sadržaja jednog u drugi. Već sam pokušala dokazati, a sada ću to nastaviti iz još jednog kuta, da svi analizirani dijelovi čine začudnu hibridnu cjelinu te da je prihvaćanje ambivalencije nužno ako se vlastitom iskustvu djevojaka/žena želi biti ne čak ni kroničar/ka, već prijatelj/ica. A prijateljstvo, kao spona, kao doticanje dvaju ili više identiteta, kao dijeljenje jednog identiteta, kruna je djevojačke reprezentacije na Internetu. Stvaranje zajednice, bez obzira kako male (samo čitateljica i iskustvo o kojemu čita, dvije prijateljice i *Rookie*, autorica koja susreće svojeg/u čitatelja/icu<sup>70</sup>), oslanjanje na druge žene<sup>71</sup> „put je do slobode koja dopušta *ja* da *bude*“ (Lorde, 111)

#### 4.1. *Rookie* i (neko novo?) djevojaštvo

Kao što sam ga ukratko opisala pri predstavljanju Tavi Gevinson, *Rookie* je internetski časopis za tinejdžerice, platforma koja se ažurira na dnevnoj bazi, kao i četverodijelni godišnjak koji je simbolički izlazio prve četiri godine *Rookiejevog online* života. Njegova je najveća prednost i posebnost činjenica da ga uređuju, doprinose mu, čitaju ga i promišljaju prvenstveno tinejdžerice. Dakle, tinejdžerice nisu samo njegove recipijentice, ovaj je portal/časopis dvosmjerna ulica. *Rookie* parafrazira, nadograđuje i preuzima nekoliko tradicija koje postoje u proizvodnji sadržaja za djevojke. Prije svega, nije usmjeren samo na privatno, kao što je to, za sedamdesete reprezentativan *Jackie*, Angela McRobbie ustvrdila u jednom od tekstova ključnih za proučavanje djevojačke kulture. (74) Čitateljice *Rookieja* mogu biti i obožavateljice i autorice, njihovu se kreativnost izravno potiče objavljivanjem tekstova i

---

<sup>70</sup> Iz *Drukčije od drugih*: „Oprostite, rekao je sramežljivo. 'Samo sam želio da znate koliko mi je značilo što sam vas vidio da onako pokazujete svoje tijelo. Odmah sam se počeo osjećati bolje u vlastitoj koži.' Prva posljedica toga bilo je da sam ga zamislila golog, što je bilo stresno. Druga je bila nadnaravna zahvalnost: što mi je to velikodušno povjerio, što sam bila sposobna imalo utjecati na to kako ovaj očito *cool* i otvoreni mladi gospodin doživljava svoje tijelo (na kraju krajeva, gledao je marginalni ženski film, a sutradan je imao školu). 'Baš ti hvala', ozarila sam se. 'Stvarno si seksi.'“ (Dunham, 99)

<sup>71</sup> Čak i kada pretpostavka oslanjanja na žensko čitateljstvo znači da je autoričin rad u „kućici“, da sama autorica zna kako može računati *isključivo* na žensku publiku: „If you're reading this, you're probably a woman“ (Kaling, 4)

umjetnosti koju stvaraju, kao i ponudom materijala za izradu mjesečnih kolaža koji potom budu sakupljeni i objavljeni<sup>72</sup>.



<sup>72</sup> Svi kolaži na ovoj stranici preuzeti s: <http://www.rookiemag.com>

Uz materijale za kolaže nude se i drugi materijali (pod uvjetom da djevojka posjeduje pisac<sup>73</sup>) pomoću kojih se može ukrasiti privatni prostor vlastite sobe, ali oni više nisu agresivno promovirani kao jedini način djevojačkog izražavanja. *Rookie* također ne promiče ideju djevojke/žene „kao homogene teorije“, (Moi, 124) već pokušava u svoje redove uvrstiti što više umjetnica iz različitih područja, pokazati da su „proturječja“ u djevojačkom identitetu moguća, da djevojke ne moraju osjećaje i interese spremati u posebne ladice, da su sa svim svojim karakteristikama jedno ljudsko biće koje postoji (izvan muške mašte, izvan „predodžbi“ o ženama). Osjećaj nelagode u autorstvu, ali i u postojanju o kojem pišu Gilbert i Gubar polagano se razrješava, između ostalog, upravo zato što se djevojke više ne moraju bojati da će, „ako nisu anđeli“, biti proglašene „čudovištima“. (53)

*Rookie* prisvaja intersekcionalni feminizam i bori se protiv pogrešne ideje da djevojke ne mogu biti feministkinje:

Između „feministkinje“ i „djevojke“ uspostavila se tako dinamika nemogućnosti istovremenog supostojanja. Riječima Jennifer Eisenhauer, „unutar konstrukcija feminizma kao neke vrste odrastanja, buđenja i teleološkog postajanja ženom, djevojka postaje ženino Drugo, kroz binarnu opoziciju žena-djevojka“. Žena je feministkinja, i (više) nije djevojka, dok djevojka nije (još) ni žena ni feministkinja. Djevojka je stoga tek period ili proces kroz koji treba proći da bi se stiglo do čvrstog tla odraslosti. Feminizmu djevojke trebaju, ali tek kao ulaganje u budućnost, ne kao njegova sadašnjost. (Pukanić, 2016)

Ipak, bilo bi prelagano svrstati ga u *girlie* feminizam „što ga zastupaju mlade djevojke koje pokušavaju iznova prisvojiti djevojačku popularnu kulturu i prilagoditi je sebi“. (Grdešić, 51)

*Rookiejev* je feminizam punopravan i često obavlja težak posao borbe za legitimizaciju

---

<sup>73</sup> Klasno pitanje jest pomalo zanemareno. Iako se u kolažima izloženim na portalu vidi da dolaze iz čitavog svijeta, to i dalje ne isključuje činjenicu da *Rookie* uglavnom ima privilegirano čitateljstvo koje posjeduje računala i pišalice. Cijeli koncept *DIY*-a, kao i izražavanja kroz modu počiva na platežnoj moći pa što su djevojke iz imućnijih obitelji, to im je lakše kreirati svoj stil. U američkom društvu ideja novca i *DIY* estetike jest malo drugačija nego na ovim prostorima, ali to svedeno ne isključuje činjenicu da veliki broj tinejdžerica sebi ne može priuštiti ni pristup internetu. Nisam sigurna reprezentira li *Rookie* „besklasnu“ djevojku. (McRobbie, 70)

osjećaja koji „ozbiljni“ feminizam još češće odbija raditi. Kao što to najbolje sažima Tavi u svom oproštajnom uvodnom tekstu za četvrti i posljednji *Rookie* godišnjak:

...I am also learning that while *It Does Get Better*, some things get worse; other things just transfer 'teenage' (human) feelings over to a scenario that is only more 'grown-up' in some artificial sense. I always knew adults who say they read *Rookie* were not developmentally stunted weirdos; that what is at the heart of the work you see in all four Yearbooks is not a celebration of the glory days of high school but an earnest look at what it means to be a person...“ (11)

Zajednica koja se stvorila oko časopisa nije supkulturna, ali „romantizam autentičnosti“, za koji McRobbie tvrdi da je „lažna i idealizirana predodžba“, (187) itekako postoji i to ne u pejorativnom smislu – *Rookie* dopušta svakom iskustvu da bude autentično. McRobbie dobro opaža da časopisima koji nude „pasivni stereotip ženskosti“ pada popularnost, ali čini mi se da to nije zato što su se „cure izgleda promijenile“ (190) pa ih odjednom ne zanimaju prikazi podređenog djevojaštva, a dečki nisu centar njihovog svijeta (ibid.), nego zato što se kultura pojavom Interneta promijenila dovoljno da ih ohrabri da napokon pokažu cijeli spektar svojih interesa i sposobnosti. Dapače, to je zajednica koja promiče raspršivanje granica supkultura u ime autentičnosti – konzumentica *Rookiejevih* sadržaja je „ekstatična i promiskuitetna čitateljica, željna i radikalnog potresa i osjećaja“. (Zambreno, 278) Toj se čitateljici ne obećava ništa što se ne ispunjava, kao što je običaj u klasičnim ženskim časopisima ili tinejdžerskim časopisima koje uređuju žene: „Premda urednička retorika ženskih časopisa često podsjeća na općepoznate feminističke parole, obećavajući potporu i podršku svojim čitateljicama, te se predstavljajući kao prijateljica ili sestra, sigurna zona koju oni nude ugrožena je proturječnim porukama“. (Grdešić, 63) Tavino je uvodno pismo u *Rookiejev* prvi godišnjak prijateljsko, ali i koherentno u svojoj logici kao i u svojoj istinitosti:

One year ago I started *Rookie* because I felt that there wasn't a magazine for teenage girls that respected its readers' intelligence. I started it online because it was the best way to spread the



voices of our contributors far and wide, the best way for our readers to share their own, and the best place for our readers to connect with one another. [...] And thank you, also, for being here. It is still nuts to me that Rookie exists and people like it, but I will happily go along. Isn't this weird, with no Cheeto-crumb-covered keyboard or Netflix streaming window between us? I'm really into it. (13)

Tavin je ton prijateljski<sup>74</sup>, ali ona i jest jedna od prijateljica. Njena su iskustva djevojačka iskustva, a sve što svojim čitateljicama može ponuditi jest zbir njihovih vlastitih iskustava. To djevojačko umnažanje, (napokon!) uživanje u gledanju reprezentacija sebe prisutno je u dnevnici zapisima „stvarnih“ tinejdžerica<sup>75</sup> koje *Rookie* redovito objavljuje (te tako pokušava legitimizirati dnevničku formu koja je, prema Zambreno, viđena kao „automatsko pisanje i, još gore, automatski osjećaj“ (276)) i na fotografijama, koje, bez obzira je li u fokusu jedna djevojka ili nekoliko njih, odišu razumijevanjem, *empatijom*<sup>76</sup> (fotografkinje prema svom subjektu, gledateljica prema fotografkinji i subjektu fotografije) i utvrđuju prešutno, ili otvoreno, pršteće, zajedništvo. *Rookie* odbacuje „kulturalni mit o tome da sva ženska prijateljstva moraju biti zlobna, toksična i puna kompetitivnosti“ (Gay, 47) i prigrbljuje još uvijek apsurdno radikalnu i istinski kompleksnu ideju da je prijateljstvo jedan od temeljnih odnosa u ljudskom životu. Čak i kada su same, kada razmišljaju o svojoj odsječenosti od svijeta, kada sve što imaju jest mobilni telefon ili fotoaparat da zabilježe svoju zjapeću samoću, *Rookie* pomaže svojim čitateljicama i autoricama da ne budu usamljene. *Osjećaj* zajedništva i pripadnosti djevojci vrijedi više no što to riječi mogu opisati. Zato evo slika<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Možda sam je zato u ovom dijelu rada počela zvati Tavi?

<sup>75</sup> Britney piše: „I'm afraid of death and have always been. Every time I think the words *The next time I see my mom, I will be dead*, I get incredibly terrified [...] Another thing: What if for some reason I don't see my mom after I die?“. (u *Rookie Yearbook* Four, 277) Marah piše: „Tomorrow my dreams will come true. I will bid my family farewell, leave my hometown to Damascus, the capital of Syria, to sit for my high school final exams“. (ibid. 280) Lilly: „A reminder to myself: Time is relentless.“ (ibid., 286) Djevojačka iskustva su zanimljiva, i poznata, i nepoznata, i bliska, i daleka, i poučna, i zabavna, i duboka i moćna. Djevojačka iskustva su VAŽNA!

<sup>76</sup> Pa, prema Kohutovim tvrdnjama o narcizmu, nikako ne mogu biti objektivirajuće narcističke ličnosti. (Matijašević, 27)

<sup>77</sup> Sve su, opet, preuzete s: <http://www.rookiemag.com>







Djevojaštvo, „to široko i individualno iskustvo koje je nemoguće u cijelosti prikazati“, (Gay, 53) razmrvljeno je na *Rookieju* u milijun sitnih, jednako vrijednih iskustava pa je njegova šarolikost u početku gotovo dezorijentirajuća, ali odmah zatim beskrajno uzbudljiva:

Prva stvar koju sam primijetila kad sam počela čitati *Rookie* bila je eklektičnost ukusa djevojaka koje tamo pišu. Prvo me zbunjivalo što se The Knife i Sleater-Kinney mogu naći u istoj rečenici s One Directionom i Taylor Swift – jer se u 90-ima sve dijelilo u uredne i zatvorene kategorije, znalo se što ti se smije, a što ne smije sviđati – a zatim sam objeručke prihvatila oslobođenje koje je takva demokratičnost ukusa obećavala. (Grdešić, 2015)

I kada mistificiraju sebe ili svoje idole, (Pukanić, 59) autorice *Rookieja*, kao i njegova glavna urednica, zapravo *demistificiraju* djevojaštvo prikazujući njegovu svakodnevicu i sve nijanse koje joj pripadaju.

#### 4.2. Umrežene

Na kraju, želim spomenuti i druge autorice koje su svoje sadržaje iz virtualne forme „prebacile“ u opipljivu. Više od svega, ovo će biti popis s natuknicama, podsjetnik sveučilišnoj teoriji da postoji cijeli jedan svijet vrijedan proučavanja.

Bilo bi blasfemično, pogotovo zato što sam spominjala načine na koje je kritika „predodžbi žena“ i dalje živa, ne posvetiti barem paragraf nedavno i nažalost zatvorenoj feminističkoj internetskoj stranici *The Toast* i njenoj glavnoj urednici Mallory Ortberg. Ortberg se, između ostalog, bavi revidiranjem zapadnog književnog kanona kroz sms-ove i intervencijama u zapadnu povijest umjetnosti dodajući komentare slikama koje joj se čine problematične ili jednostavno urnebesno smiješne. Njen je humor<sup>78</sup> teško opisati, „prebrza je, preduhovita, prepametna, prečudna i premudra za to“ (Pukanić, 2014) pa je najbolje riječ dati samoj Mallory:

---

<sup>78</sup> Koji inače kronično nedostaje u razgovoru o feminizmu i to ne stoga što autorice nisu humoristične, već zato što *mainstream* kulturi tek sada postaje donekle jasno što je feminizam.

Somebody could write a long, thoughtful essay about how Thoreau was misunderstood, how the purpose of *Walden* was never “I’m going to live a life of complete solitude,” and so he shouldn’t necessarily get crap for having people come visit him and bring him marmalade. But I don’t want to write a long essay about that; I want to write jokes about how he steals pies from his neighbors and he talks to his friends late at night in Boston asking them to bring him stuff. (Donnelly, 2014)

Njena knjiga *Texts from Jane Eyre: And Other Conversations with Your Favorite Literary Characters* ukoričen je niz sms-ova koje ikonički književni likovi/autori(ce) pišu jedni drugima te koja otkriva sve potencijale popkulturne feminističke kritike. Primjena novog diskursa, kao i usporedba suvremene svakodnevice s onom opisanom u devetnaestostoljetnim romanima Jane Austen čini mi se kao trenutno najbolji i najkreativniji odgovor na zahtjeve i pitanja koja postavlja miješanje „visoke“ i „niske“ kulture.

Nadalje, fotografkinja Petra Collins svoj je urednički (kustoski) rad s internetske stranice *The Ardorous* premjestila u knjigu jednostavnog, ali semantički intrigantnog naziva *Babe*. Slično kao Tavi, Collins objašnjava: „As a young female artist I never saw a place for my work, didn't see images that reflected me anywhere.“ (9) „Slike iz kojih sam isključen za mene su okrutne.“ (Barthes, 121) Collins se potrudila uključiti ne samo svoje, već i slike brojnih drugih, mladih i neafirmiranih, fotografkinja i umjetnica koje su osjećale okrutnost vremena koje ne priznaje mladost kao misleću/intelektualnu/subverzivnu. Na sličan način funkcionira i *Art Hoe Collective*, grupa mladih umjetnika/ca, ali s naglaskom na *POC*<sup>79</sup> zajednicu koja izlaže na *Instagramu* i drugim virtualnim prostorima, ali organizira i izložbe.

Posljednja autorica koju želim dodati na popis je Sam Maggs koja je svoja promišljanja o tzv. *fangirls* sakupila u knjigu *The Fangirl's Guide to the Galaxy*. Njena je knjiga doslovce vodič koji djevojkama/ženama – pasioniranim (skrivenim) članicama raznih *fandoma* – pomaže da prebrode seksizam, mizoginiju i odmahivanja rukom koja se sustavno,

---

<sup>79</sup> *People of color* – i dalje neprevedivo.

na individualnoj i popkulturnoj razini, upućuju u njihovom smjeru. *Fangirls* su shvaćene kao uvećana verzija inače nekontroliranog ženskog emocionalnog<sup>80</sup> aparata. Maggs zato želi pobliže objasniti kako njihova kultura funkcionira, kako se ona spaja s feminizmom (tj. zašto bi je obavezno trebalo upariti s feminističkom kritikom) i što sve *fangirls* mogu i ne moraju biti. Najjezgrovitiji opis njene knjige upravo bi mogao biti manifest, *The Geek Girl's Litany for Feminism*, koji piše za sve koji/e se osjećaju kao *fangirls*, ali i sve koji/e žele shvatiti ulogu feminizma u *fangirlingu*: „I am a geek girl and I am a feminist. I embrace the word 'fangirl' with open arms. I don't have to prove my nerd cred to anyone, ever. [...] nobody else gets to decide where I do and do not belong. [...] I'm the Doctor, not the companion; Buffy, not Bella; nobody's sidekick, love interest or token female. I'm driving this ship.“ (Maggs, 155)

I to je samo početak.

---

<sup>80</sup> „Fangirls tend to have a lot of feelings... so many, in fact, that we shorten the word to 'feels'.“ (Maggs, 29)

## 5. ZAKLJUČAK

*...vrijeme prožeto mnome.*

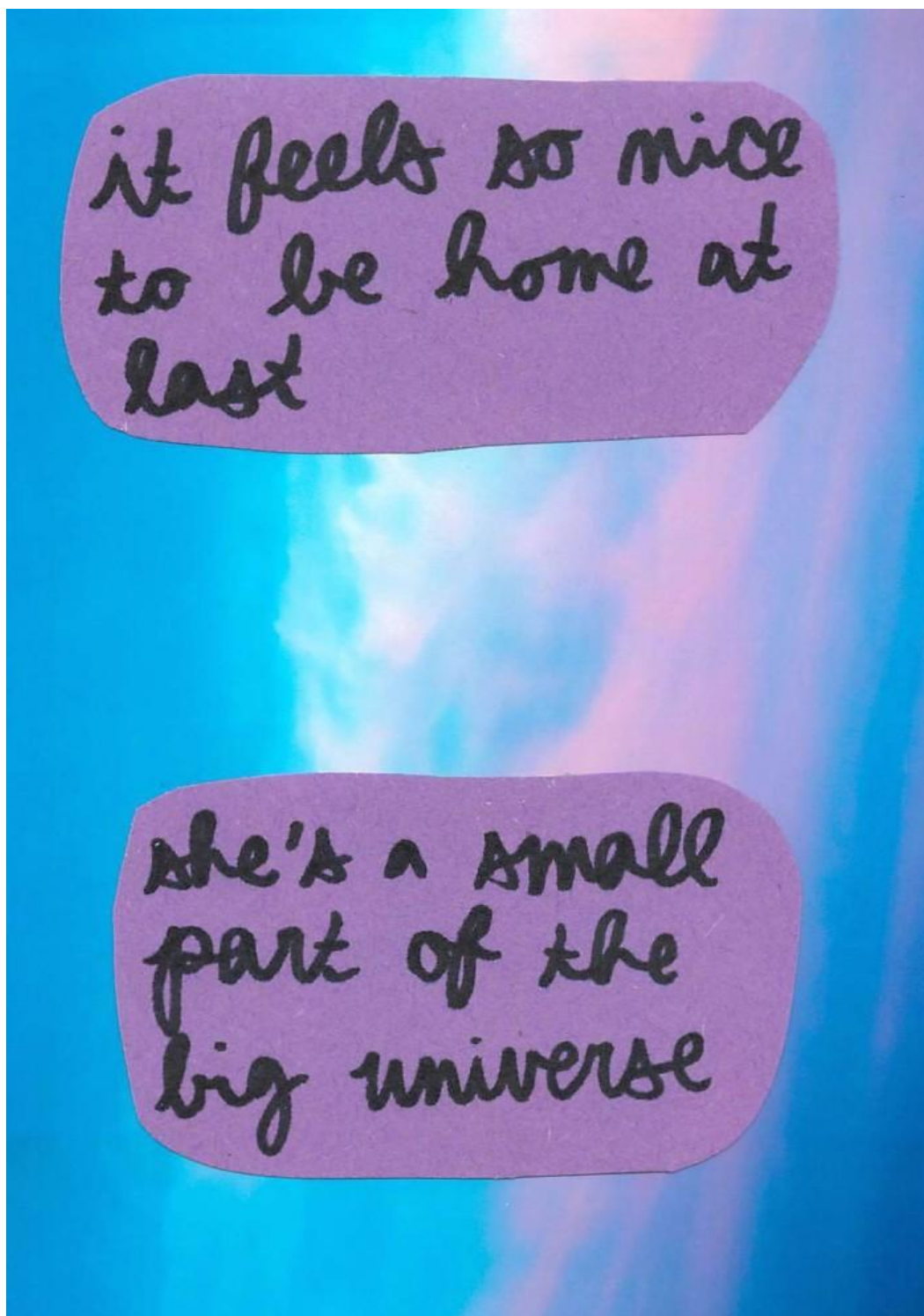
Elena Ferrante, *Dani zaborava*

Željela bih završiti s nekoliko misli, od kojih nijedna nije zaključak primjeren diplomskom radu. Djevojke „gore od želje za pisanjem.“ (Zambreno, 243) „Preuzeti kontrolu nad vlastitim likom ultimativna je osveta“ patrijarhatu. (ibid., 185) „Kontaminiranje sveučilišnog prostora svojim debeljuškastim tijelom i glavom punom sebe“ je nužno. (Nelson, 51) Umjetnost možemo „utkati u svoj genetski materijal“ i evoluirati. (Gevinson, 11) Nije važno ako ne želimo da „naši dani ne budu dokumentirani“. (Smith, 2015) O tome već vode računa druge djevojke/žene oko nas.

Namjera mi je bila da ovaj rad reflektira suvremenu (virtualnu) zbilju i da nabroji, pokaže, analizira sve one načine izražavanja koji mi se trenutno čine važnima za izgradnju djevojačkog/ženskog identiteta. Pisala sam ga sa sviješću o tome da je nemoguće podastrijeti *sve* primjere, ali i s uvjerenjem da svako ukazivanje na jedan izvor vodi k nekom drugom, i trećem i četvrtom... Pokušala sam ukazati na vrlo stvarnu potrebu prihvaćanja popularne kulture, *suvremene* popularne kulture u krugove sveučilišne teorije. Mjesta ispreplitanja do razine nerazmrsivosti bila su mi još zanimljivija – u njima vidim budućnost (svog) pisanja. U sve sam dijelove rada, kao i u analize svih djela bila podjednako emocionalno investirana i znala sam – to je moja politika. Možda nije najobjektivnija, ili najopsežnija ili najkoherentnije provedena, ali je najbliže mojoj vlastitoj istini, a ako je ovaj rad išta trebao prenijeti, onda je to ideja da je vlastita istina, vlastito iskustvo instrumentalno u borbi protiv patrijarhata. Samo prenošenjem vlastitih priča („izmišljenih“ ili „stvarnih“) možemo stvoriti prostor u kojem će se i drugi glasovi osjećati sigurno da podijele svoje priče. Kao što Mallory Ortberg parafrazira



*Kralja Leara* i samim tim činom s njim isprepliće svoj glas: „'okay who wants a kingdom', 'me me I do'“. (25) Njen me glas naučio da je u redu željeti kraljevstvo.



Isabel Garcia, iz serije kolaža *A Small Part of the Big Universe*



## 6. LITERATURA

### Opipljiva

Ahmed, Sara. „The Perforamitivity of Disgust“. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

---. „Introduction: Speaking Back“. *Diffrernces that Matter. Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Barthes, Roland. *Kritika i istina*. Prev. Lada Čale Feldman. Zagreb: Algoritam, 2009.

---. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Prev. Bosiljka Brlečić. Zagreb: Pelago, 2007.

Biressi, Anita; Nunn, Heather. „The Ones Who Got Away: Celebrity Life Stories of Upward Social Mobility“. *Class and Contemporary British Culture*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Brownstein, Carrie. *Hunger Makes Me a Modern Girl*. London: Virago Press, 2015.

Butler, Judith. „Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs“. *Feminizam/Postmodernizam*. Ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata, Centar za ženske studije, 1999.

Collins, Petra. „Introduction“. *Babe*. Ur. Petra Collins. New York, London: Prestel, 2015.

Dunham, Lena. *Drukčija od drugih. Priča mlade djevojke o tome što je sve „naučila“*. Prev. Sandra Mladenović. Zagreb: Algoritam, 2015.

Easthope, Antony. "Visoka kultura/Popularna kultura. *Srce tame i Tarzan među majmunima*". *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Prev. Martina Kado i Katmerka Kurtović. Ur. Dean Duda. Zagreb: Disput, 2006.

Gay, Roxane. *Bad Feminist*. London: Corsair, 2014.

Gevinson, Tavi. „Foreword“. *Babe*. Ur. Petra Collins. New York, London: Prestel. 2015.

---. „Welcome“. *Rookie Yearbook One*. New York: Penguin Group, 2014.

---. „Welcome“. *Rookie Yearbook Four*. New York: Penguin Group, Penguin Random House, 2015.

Grdešić, Maša. „Figura feministice“, „Ženski' i 'muški' žanrovi“. *Cosmopolitika: kulturni studiji, feminizam i ženski časopisi*. Zagreb: Disput, 2013.

Gubar, Susan; Gilbert, Sandra. "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship". *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. New Haven, Yale: Yale University Press, 2000.

Heffernan, Virginia. *Magic and Loss. Internet as Art*. New York: Simon & Schuster, 2016.

Kaling, Mindy. *Why Not Me?* London: Penguin Random House, 2015.

Lorde, Audre. „The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House“. *Sister Outsider*. Berkeley, Toronto: Crossing Press, 2007.

---. „Poetry Is Not a Luxury“. *Sister Outsider*. Berkeley, Toronto: Crossing Press, 2007.

Lyons, Martin. „New Readers on the Nineteenth Century: Women, Children, Workers.“ *A History of Reading in the West*. Ur. Guglielmo Cavallo i Roger Chartier. Prev. Lydia G. Cochrane. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.

Nelson, Maggie. *The Argonauts*. London: Melville House UK, 2016.

Ngozi Adichie, Chimamanda. *We Should All Be Feminists*. London: HarperCollins, 2014.

Maggs, Sam. *The Fangirl's Guide to the Galaxy. A Handbook for Girl Geeks*. Philadelphia: Quirk Books, 2015.

McRobbie, Angela. „Zašuti i pleši: kultura mladih i mijene modusa ženskosti“. *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Prev. Tomislav Brlek. Ur. Dead Duda. Zagreb: Disput, 2006.

---. "Jackie Magazine: Romantic Individualism and the Teenage Girl". *Feminism and Youth Culture*. London: Macmillan, 2000.

Matijašević, Željka. „Teorijska razmatranja sebstva u 21. stoljeću“. *Stoljeće krhkog sebstva*. Zagreb: Disput, 2016.

Mayer, Hans. *Autsajderi*. Prev. Vladimir Biti. Zagreb: GZH, 1981.

Moi, Toril. *Seksualna/tekstualna politika. Feministička književna teorija*. Prev. Maša Grdešić. Zagreb: AGM, 2007.

Ortberg, Mallory. *Texts from Jane Eyre: And Other Conversations with Your Favorite Literary Characters*. London: Little Brown Book Group, 2016.

Polić, Vanja. „Autolegitimacijske strategije: Retorika istine“. *Istinito, prirodno, različito*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2012.

Pukanić, Lana. *Curke II: Pregovaranje s kulturom*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. 2011.

Solnit, Rebecca. *Men Explain Things to Me. And Other Essays*. London: Granta, 2014.

Williams, Raymond. "Analiza kulture". *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Prev. Višeslav Kirinić. Ur. Dean Duda. Zagreb: Disput, 2006.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, 2000.

Zambreno, Kate. *Heroines*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

#### Na mreži

Borkowski, Mary. „Interview with Kate Zambreno“. *The New Inquiry*. 1. studenog 2012. <http://thenewinquiry.com/features/interview-with-kate-zambreno/>

Breashears, Caroline. „The Female Appeal Memoir: Genre and Female Literary Tradition in Eighteenth Century England“. *Modern Philology*. Svibanj 2010. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/652412>

Brown, Megan. "The Memoir as Provocation: A Case for 'Me Studies' in Undergraduate Classes". *College Literature*. Ljeto 2010. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/20749606>

Cooper, Ivette. "Online Sexism Is So Out of Control That We Can no Longer Ignore It". *The Guardian*. 16. prosinca 2015.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/dec/16/online-sexism-social-media-debate-abuse>

Day, Elizabeth. "How Selfies Became a Global Phenomenon". *The Guardian*. 14. srpnja 2013. <https://www.theguardian.com/technology/2013/jul/14/how-selfies-became-a-global-phenomenon>

Donnelly, Elisabeth. "Talking Shit About Hemingway and Thoreau With The Toast Founder and 'Texts From Jane Eyre' Author Mallory Ortberg". *Flavorwire*. 28. listopada 2014. <http://flavorwire.com/485203/talking-shit-about-hemingway-and-thoreau-with-the-toast-founder-and-texts-from-jane-eyre-author-mallory-ortberg>

Douglas, Kate. „'Blurbing' Biographical: Authorship and Autobiography“. *Biography*. Jesen 2001. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/23540752>

Dunham, Lena. „Is It Evil Not to Be Sure? An Excerpt from Lena Dunham's College Diary“. *Lenny*. 17. svibnja 2016. <http://www.lennyletter.com/life/a391/is-it-evil-an-excerpt-from-lenas-college-diary/>

---. „Six Sausages“. *Lenny*. 31. kolovoza 2015. <http://www.lennyletter.com/culture/a407/six-sausages/>

Freeman, Hadley. „The Latest Message for Female Writers – Don't Think, Just Spill“. *The Guardian*. 19. rujna 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/19/female-writers-lena-dunham-publishers-memoirs>

Grdešić, Maša. „Autoportret umjetnice kao mlade žene“. *Muf*. 9. lipnja 2016. <http://muf.com.hr/2016/06/09/autoportret-umjetnice-kao-mlade-zene/>

---. „Što sam o tekstualnosti naučila od Lene Dunham“. *Muf*. 27. listopada 2014. <http://muf.com.hr/2014/10/27/sto-sam-o-tekstualnosti-naucila-od-lene-dunham/>

---. „Mindy, Monet i Katy Perry“. *Muf.* 22. siječnja 2014.  
<http://muf.com.hr/2014/01/22/mindy-monet-i-katy-perry/>

---. „Visoko, nisko, srednjokulturno“. *Muf.* 27. studenog 2015.  
<http://muf.com.hr/2015/11/27/srednjokulturno/>

Kasana, Mahreen. „Feminisms and the Social Media Sphere“. *Women Studies Quarterly*. Jesen/zima, 2014. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24365006>

Kasperkevic, Jana. “Tired, Poor, Huddled Millennials of New York Earn 20% Less Than Prior Generation”. *The Guardian*. 26. travnja 2016. <https://www.theguardian.com/us-news/2016/apr/25/new-york-millennials-great-depression-economic-crisis>

Keller, Jessalynn. „Girl Power's Last Chance? Tavi Gevinson, feminism, and popular media culture“. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 2015.  
<http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2015.1022947>

Knight, Louise W. „Essay: Sibling Rivalry: History and Memoir“. *The Women's Review of Books*. Lipanj/kolovoz 2007. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/20476614>

Martinez, Rafael. „Audrey Wollen on Art, Sadness & Internet Girl Culture“. *Oyster*. 20. prosinca 2015. <http://www.oystermag.com/audrey-wollen-on-art-sadness-internet-girl-culture>

Murthy, Dhiraj. „Towards the Sociological Understanding of Social Media: Theorizing Twitter“. *Sociology*. Prosinac 2012. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/43497339>

Moore, Suzanne. „Spare Me the Selfie School of Feminism: Women Always Give Up Too Much Information“. *The Guardian*. 12. studenog 2014.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/12/spare-selfie-school-feminism-women-always-give-too-much-information-suzanne-moore>

Ng, Eddy S.W.; Linda Schweitzer; Sean T. Lyons. „New Generation, Great Expectations: A Field Study of the Millennial Generation“. *Journal of Business and Psychology*. Lipanj 2010. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/40605786>

Pukanić, Lana. „Studirati djevojke“. *Muf*. 5. svibnja 2016. <http://muf.com.hr/2016/05/05/studirati-djevojke-djevojacki/>

---. „Kratik uvod u (sve što mislim o) Mallory Ortberg“. *Muf*. 27. kolovoza 2014. <http://muf.com.hr/2014/08/27/kratak-uvod-u-sve-sto-mislim-o-mallory-ortberg/>

Rustin, Susanna. „Why Women Are Masters of the Memoir“. *The Guardian*. 28. studenog 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/28/why-women-are-masters-of-the-memoir>

Smith, Zadie. „Life Writing“. *Rookie*. 16. veljače 2015. <http://www.rookiemag.com/2015/02/life-writing/>

Stein, Joel. „Millennials: The Me Me Me Generation“. *The Time*. 20. svibnja 2013. <http://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/>

Tolson, Andrew. “Being Yourself”: The Pursuit of Authentic Celebrity“. *Discourse Studies*. Studeni 2001. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24047527>

Tunnicliffe, Ava. “Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness“. *Nylon*. 20. lipnja 2015. <http://www.nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory>

Wason, Lucy. "How Girls Are Finding Empowerment Through Being Sad Online". *Dazed*. Prosinac 2015. <http://www.dazeddigital.com/photography/article/28463/1/girls-are-finding-empowerment-through-internet-sadness>

Whelan, Ella. "Lena Dunham and the Rise of TMI Feminism". *Spiked*. 22. srpnja 2015. <http://www.spiked-online.com/newsite/article/lena-dunham-and-the-rise-of-tmi-feminism/17217#.V8lauWBkiM->

Zakaria, Rafia. „A Vogue for Self-Exposure Has Reduced Feminism to Naked Navel-Gazing“. *The Guardian*. 12. srpnja 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/12/a-vogue-for-self-exposure-has-reduced-feminism-to-naked-navel-gazing>

Fotografija na stranici sa sadržajem (Kristie Muller, *Untitled*) i

kolaž na petoj stranici preuzeti s: <http://www.theardorous.com>.

Preostala tri kolaža preuzeta s: <http://www.rookiemag.com>.

Za sve su ostale fotografije izvori naznačeni u tekstu.